

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Питер Кидсон, Питер Мюррей,
Пол Томпсон



ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ



Ц Е Н Т Р П О Л И Г Р А Ф

Питер Кидсон, Питер Мюррей,
Пол Томпсон



ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Peter Kidson, Peter Murray
and Paul Thompson



A HISTORY OF ENGLISH ARCHITECTURE

Питер Кидсон, Питер Мюррей,
Пол Томпсон



ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ



Москва
ЦЕНТРОЛИГРАФ
2003

scan: The Stainless Steel Cat

ББК 85.11(4Англ)
К38

Охраняется Законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Оформление художника
И.А. Озерова

Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.
К38 История английской архитектуры / Пер. с англ.
Л.А. Игоревского. — М.: ЗАО Центрполиграф,
2003. — 382 с.

ISBN 5-9524-0588-6

В книге подробно изложена история английской архитектуры со времен построек V—VI веков до второй половины XX века. Авторы рассказывают о создании церковных и светских зданий, особое внимание уделяя описанию архитектурных деталей. Издание содержит много иллюстраций и редких фотографий, снабжено планами и реконструкциями древних сооружений. В приложении представлен краткий словарь специальных терминов.

ББК 85.11(4Англ)

ISBN 5-9524-0588-6

© Перевод.
ЗАО «Центрполиграф», 2003
© Художественное оформление.
ЗАО «Центрполиграф», 2003

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ



Замечания для читателей

Следует обратить внимание читателей, что во многих случаях зданию с неясной и зачастую сложной историей приписывается одна дата. Она должна всего лишь указать, когда, по всей вероятности, был осуществлен этот проект. Что касается некоторых более поздних домов, то обычно дату можно обнаружить на самой постройке, и часто это единственная дата, известная нам.

Часть первая

ПИТЕР КИДСОН

Глава 1

АНГЛОСАКСОНСКИЙ ПЕРИОД

По основной мысли этой книги архитектура в Англии создана английским народом. Несомненно, если бы нам требовался действительно доскональный подход, то можно было бы возразить, что в Англии существовало кое-что еще, почти заслуживающее названия архитектуры, по крайней мере со времен Стоунхенджа¹. Но в этих гигантских кольцах, которые образованы вертикально стоящими камнями, соединенными сверху горизонтальными перемычками, использован конструктивный прием, хорошо известный в микенской Греции.

Стоунхендж кажется слишком обособленным и далеким, поэтому было бы справедливо начать с сооружений римской Британии. В Бате, Сент-Олбансе, Колчестере, вдоль стены Адриана² и в других местах до сих пор сохранилось немало свидетельств строительной деятельности, хотя и скромной, если сравнивать с римскими достижениями на континенте, но обнаруживающей более

Стоунхендж — уникальная обсерватория, использовавшаяся кельтскими жрецами-друидами для наблюдения за движением небесных светил и планет. В данном случае: памятник дохристианской культовой архитектуры. (Примеч. ред.)

² Стена Адриана — сплошное оборонительное ограждение римлян, защищавшее северо-восточную границу провинции Британия от вторжений варваров. Эта стена простиралась на 118 км по всей ширине территории провинции. (Примеч. пер.)

высокий уровень компетентности по сравнению со всеми остальными сооружениями, возведенными в стране в следующие несколько веков.

Тем не менее имеются веские причины начать рассказ с англосаксов, вторгшихся в Англию и обосновавшихся в ней в течение V—VI веков. Они не только сформировали ядро постоянного населения страны, а значит, могут предоставить необходимый элемент преемственности, придающий смысл любому исследованию изменявшихся и развивавшихся форм, но со строго архитектурной точки зрения дают нам дополнительное преимущество, состоящее в том, что их строительство фактически началось с нуля. Англосаксы, безусловно, остались безразличны к римско-британским сооружениям как к архитектурному наследию. Правда, тут и там в той или иной степени уцелели такие города римлян, как Йорк, Линкольн, Кентербери и Лондон, ставшие столицами небольших англосаксонских королевств; но в терминах реально существующих строений это мало о чем говорит. В течение ранней фазы завоевания степень разрушения, наверное, была значительной и почти все остатки относительно высоко организованного образа жизни в римской Британии, не уничтоженные полностью, кажется, воспринимались пришельцами с презрительным непониманием. Такие сооружения, как бани, храмы, базилики и театры, находились полностью за пределами их опыта. Более того, образец поселения изменился по всей стране. Многие римские города и почти все загородные виллы были совсем заброшены, так что с точки зрения англосаксов, наверное, наиболее важным аспектом строений римлян была та легкость, с которой их можно было обратить в строительный материал.

В настоящее время почти невозможно хоть с какой-то долей точности сказать, насколько другие строения, кроме жилых домов, использовались в обществе англосаксов. Они, конечно, относились к наименее цивилизованной части тевтонских народов, поделивших между собой западные провинции Римской империи, и если бы нам нужно было выразить свое мнение, то, вероят-

но, было бы благоразумно подчеркнуть неприязнительность их образа жизни. Еще нам известно из «Беовульфа» и произведений Беда¹, что вожди англосаксов принимали своих вассалов в огромных общинных залах, и Беда неоднократно упоминает о языческих храмах, разрушенных новыми христианами в пылу перехода в новую веру. В чисто декоративных работах мастерство англосаксов считалось значительным. Поэтому было бы неразумно сразу же отказать им в способности к строительству. В частности, общинные залы следует признать самыми отдаленными прародителями огромных жилых домов более позднего времени. Очень важной чертой характеризуются самые ранние англосаксонские здания — возводившиеся после эпохи сырцового кирпича, прутьев и соломы, они должны были строиться не из камня, а из дерева. По происхождению и, возможно, по склонности англичане были лесными жителями (кельтские традиции), и умение обращаться с деревом пришло к ним так же легко, как легко кирпич, камень и бетон появились у более цивилизованных народов Средиземноморья. Лес был для англичан естественным строительным материалом, а каменная кладка — чем-то таким, чему нужно было учиться у иноземцев. Даже став искусными каменщиками, они продолжали широко использовать лес, и на протяжении всех Средних веков виртуозность в работе по дереву оставалась одной из наиболее замечательных и характерных черт английской архитектуры.

Строительство из камня пришло в Англию с первыми христианскими миссионерами, которые в конце VI века прибыли из Рима под предводительством святого Августина. Обеспечение строительства церквей, пригодных для обслуживания потребностей культа, было очевидной целью христианских епископов и духовенства. Из-за недостатка средств, необходимых для строительства церквей на ранних стадиях обращения в христианство, многие общины были вынуждены собираться под открытым

¹Святой Беда Достопочтенный (672—735) — англосаксонский теолог, историк и летописец.

небом вокруг громадных крестов, воздвигавшихся в людных местах. Во многих случаях, когда церкви все-таки строились, применялось дерево. Но желание получить не столько долговременные, сколько внушительные здания служило для строителей церквей постоянным стимулом к овладению приемами каменного зодчества. Эпоху обращения в христианство, таким образом, можно считать самым решающим событием в формировании известной нам английской архитектуры. С зарождения христианства (около 600 года) до Реформации в XVI веке — то есть в течение более 900 лет — строительство церквей постоянно предлагало самые гармоничные и щедрые возможности для приложения архитектурных талантов. Несомненно, объем строительства, выполнявшегося в светских целях, всегда был значительным и стабильно рос, особенно ближе к концу этого периода, но эти здания всегда оставались на более низком уровне мастерства. Английская архитектура до Реформации была в своей основе церковной, и к любой попытке оспорить эту точку зрения невозможно относиться серьезно. После Реформации такое положение сохранялось недолго. Именно поэтому указанный исторический момент делит данную книгу на две части и поэтому в первой ее половине гораздо больше рассказывается о церквях.

История англосаксонской архитектуры явно распадается на два периода.

Первый из них простирается от обращения в христианство до вторжений датчан в IX веке.

О втором периоде можно было бы сказать, что он начался с усилий, предпринятых королем Альфредом для восстановления английского общества в конце IX века, хотя вряд ли хоть какие-то результаты были достигнуты ранее середины X века. Побуждение, с которого начался второй период, окончательно утратило всю силу перед нормандским завоеванием. Ни по одному из этих периодов у нас нет ничего похожего на достаточные свидетельства, по которым мы могли бы их справедливо оценить. Огромные здания соборов и церквей в аббатствах, задающие тон и показывающие, какими могли быть достижения в архитектуре, перестраивались

неоднократно. Иногда у нас оказывались описания величественных зданий, сделанные видевшими их людьми, но эти отчеты настолько туманны, что редко добавляют к нашему неведению что-либо, кроме дополнительной путаницы. Особо стоит отметить Бриксуортскую церковь в Нортгемптоншире, единственное действительно значительное и впечатляющее англосаксонское здание, дошедшее до нас. Но все остальное, о чем нам приходится говорить, представлено лишь несколькими изуродованными фрагментами, руинами и раскопанными фундаментами. Они хотя и манят к себе любителей древностей благодаря отождествлению со зданиями, упомянутыми в сохранившихся текстах, и поскольку их сходство доказывает, что в определенные времена в моде были четко выраженные типы проектов церковных строений, но все же вряд ли заслуживают, чтобы их серьезно считали архитектурой. Никто не мог бы вообразить роскошь готических соборов, глядя на современные им скромные приходские церкви, и точно так же, хотя эта аналогия неточна, было бы неразумно судить об англосаксонской архитектуре лишь по тем примерам, которые нам доступны.

Согласно рассказу Беды, в то время, когда святой Августин прибыл в Англию, в ней были по крайней мере две римские церкви в районе Кентербери, которые вполне можно было привести в порядок. Одна из них, Святого Мартина, уже служила личной капеллой христианской королевы Кента. Другая церковь стояла внутри города и после перестройки стала первым Кентерберийским собором (602 год). Довольно много христианских церквей должно было существовать в Британии во времена Рима. Три британских епископа, в том числе епископы Йоркский и Лондонский, присутствовали на церковном соборе в Арле в 314 году. Они должны были иметь собственные церкви. Фундамент еще одной церкви был обнаружен среди руин римского города Силчестера. Сомнительно, чтобы многие из этих римско-британских церквей были в подходящем состоянии и могли оказать влияние на своих англосаксонских преемниц, но случай с Кентерберийским собором предоставляет по

крайней мере два исключения. У нас есть описание, сделанное неким Эдмером Певцом, который видел собор перед пожаром, погубившим его в 1067 году. Эдмер говорит, что собор был «в некоторых частях устроен в подражание церкви Святого Петра, князя апостолов», то есть старой базилике Святого Петра в Риме. Было бы ошибкой абсолютно доверять подобным средневековым документам, поскольку под сходством не всегда и даже нечасто понималась внешняя похожесть. В данном случае нам известно, что в действительности на Эдмера произвела впечатление крипта, или «confessio», похожая на такое же помещение в базилике Святого Петра. В других отношениях сходство могло и не быть очень близким. У нас нет никакой возможности узнать, в каких объемах восстановление выполнил Августин и в какой степени то, что видел Эдмер, было работой более поздних архиепископов. Но нет никаких причин сомневаться в утверждении Беда, что первоначально это было римское строение, и не верить Эдмеру, что в этой церкви была апсида на востоке, главный неф и боковые нефы, как в древних христианских церквях самого Рима. Этим собором завладела группа римских миссионеров, присланных непосредственно из Рима, хорошо знакомых с ранними римскими церквями, и это наводит на мысль, что Августин, насколько это было в его силах, хотел вместе со всеми другими аспектами римского христианства воспроизвести в Англии традиционный тип римского церковного здания.

Но не только эта одна церковь интересовала Августина. Беда также рассказывает, что Августин убедил Этельберта, короля Кента, построить еще одну церковь рядом с монастырем, основанным им за городскими стенами. Она была посвящена святым Петру и Павлу и стала церковью бенедиктинского¹ аббатства Святого Августина. В отличие от собора эта церковь, видимо, представляла собой совершенно новую постройку, и, хотя от нее остались лишь нижние части стен, она явно была со-

Б е н е д и к т и н ц ы — католический монашеский орден, основанный в начале VI века Бенедиктом Нурсийским в Монтекасио (Италия). (Примеч. ред.)

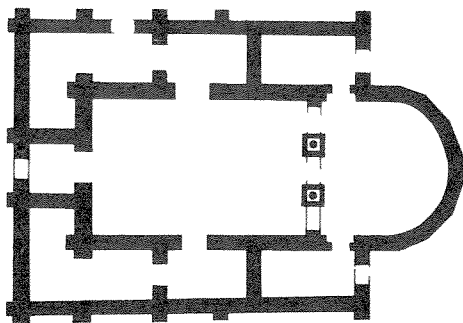


Рис. 1. Церковь в Рикалвере. план

всем не таким величественным строением и имела другую конструкцию. Вместо обычного расположения главного и боковых нефов в ней был ряд отсеков, или залов, имевших различные размеры, с одним большим помещением в центре. Вокруг центрального зала группировались остальные комнаты, попасть в которые можно было из центрального помещения.

За одним исключением, все остальные старинные церкви в Кенте, о которых нам все известно, соответствовали именно этому типу плана, предпочитая его внутреннему устройству собора. Две церкви располагались в Кентербери, еще одна стала первым собором Рочестера, четвертая была в Лайминдже, также в Кенте, а последняя в этой группе, производившая наиболее сильное впечатление церковь находилась в Рикалвере (рис. 1) на Кентском побережье (669 год). Все они отличались лишь числом вспомогательных комнат и их расположением.

По поводу этой кентской группы церквей могут возникать разные вопросы, но наиболее важно выяснить, кто их построил. Откуда здесь появилась эта планировка? Лишь то, что каменщики, несомненно, обладали прекрасной квалификацией, исключает возможность привлечения Августином местных кентских рабочих. Также мало вероятно, чтобы он привез каменщиков с собой из Италии. Пример церкви Святых Петра и Павла подсказывает самое правдоподобное объяснение. Когда

церкви были необходимы, их строительство обеспечивалось самим королем Кента. Он предоставлял места, на которых они строились, и, согласно тевтонскому обычаю, владел правом собственности на здание церкви. Тех, кто фактически выполнял работу, король, наверное, нанимал, и можно не сомневаться, что за этими услугами он обращался к своим сородичам в королевской семье франков, находившимся по другую сторону пролива. Чрезвычайно жаль, что нам ничего не известно о типичных церковных строениях того времени в Северной Франции, и ученые были вынуждены искать разъясняющие сравнения гораздо дальше. Очень давно преобладает мнение, что многоугольная форма с апсидой, появляющаяся в Кенте вместо более знакомой, полукруглой, происходит непосредственно из Равенны в Италии. Это возможно, хотя многоугольные апсиды несколько другой формы, безусловно, были также известны к северу и западу от Альп — например, в Сен-Морис-Дагоне, в Швейцарии, и в Сен-Бернар-де-Коменже, на юге Франции. Но прежде всего следует найти удовлетворительное объяснение использованию вспомогательных комнат, или «портиков», как они назывались.

Самые ранние портики, по-видимому, появились в Восточном Средиземноморье, чтобы служить особым потребностям духовенства и культа. Нечто похожее было известно в Италии с V века, поскольку мы знаем о комнатах, окружавших главный неф церкви, построенной в Ноле вскоре после 400 года, и еще одной в Комо в конце V века. В Сен-Бернар-де-Коменже они тоже есть. В Ноле эти комнаты предназначались для личных молитв и устройства мемориалов усопшим. В этой связи стоит отметить церковь Святых Петра и Павла в Кентербери, в которой два портика использовались для погребения: в северном хоронили первых архиепископов Кентерберийских, а в южном — членов кентской королевской фамилии. Остальные, очевидно, использовались как паперти. Но это лишь частичное объяснение. Затрагивались и определенные чисто архитектурные потребности. Описать церкви вида, обнаруженного в Кенте, можно, если сказать, что портики заняли мес-

то боковых нефов. То же самое можно выразить другими словами: можно сказать, что по мере возможности эти церкви строились без колонн и арок. Колонна, с тщательно обточенным и постепенно утончающимся стволом, с желобками или гладкая, увенчанная прекрасно вырезанной капителью и установленная на рельефной базе, в наибольшей степени символизирует не только гармоничный покой и достоинство римской архитектуры, но также точность и мастерство, сделавшие ее возможной. Если исключить монументальные строения, созданные из бетона, ряды колонн были традиционной особенностью римских общественных зданий. И самые первые церкви, построенные после официального признания христианства, все возводились на таких рядах, предназначенных как для отделения боковых нефов от главного нефа, так и для поддержания верхних частей нефа. Когда Западная Римская империя пришла в упадок, одним из признаков ее загнивания стало постепенное исчезновение мастерства, с которым прежде производились эти колонны, и они стали появляться все реже и реже. Это затруднение пытались преодолевать, используя старые колонны из зданий, в которых пропала необходимость, например из языческих храмов. Но это был ограниченный и ненадежный источник, особенно в отдаленных и менее развитых частях империи, и все закончилось неизбежным результатом — здания должны были проектироваться без колонн. Иногда каменщики обладали достаточной квалификацией, чтобы вместо колонн ставить сложенные из камня столбы, но чаще всего они довольствовались цельными стенами, с редкими окнами и дверями. Что касается церквей, то для них это означало либо полный отказ от боковых нефов, либо их превращение в ограниченные отсеки, по сути являющиеся портиками. Все эти идеи были проверены на опыте во всех частях Западной Европы, в том числе в самой Италии, и, вероятно, было бы ошибкой стараться связать какое-либо одно решение с конкретным районом. Вместо этого было бы лучше считать всю западноевропейскую архитектуру тех столетий, которые мы называем Средневековьем, на самых разных уров-

нях обесцененным пережитком стилей римских провинций. Изредка, когда условия складывались благоприятно, могло быть выстроено какое-либо здание, приближающееся по форме и даже по качеству к римским прообразам. Но в другой крайности преобладала топорная безыскусственность, в которой было чуть больше архитектуры, чем требуется для возведения стен.

В такой иерархии кентская группа церквей должна была занимать скромное место. Хотя даже здесь мы можем видеть определенный уровень мастерства. Как нам известно, в Лайминдже и Рикалвере, в Брэдвелле (Эссекс) и Бриксуорте парные колонны несли на себе тяжесть тройной аркады между главным нефом и алтарем, или апсидой. Колонны из Рикалвера до сих пор можно видеть в крипте Кентерберийского собора вместе с фрагментами громадного каменного креста, стоявшего между ними. На исконном месте они должны были представлять внушительное зрелище, резко контрастируя с голыми стенами, сходившимися над ними.

Насколько Кентерберийский собор отличается от других церквей кентской группы, в настоящее время определить невозможно. Предположительно он был приведен в порядок теми же рабочими, которые построили церковь Святых Петра и Павла, но мы не можем сказать, имел ли он колонны или столбы и был ли в нем верхний этаж. По-видимому, он был снабжен портиками и боковыми нефами, но один лишь факт наличия боковых нефов ставит его выше в сравнении с небольшими церквями, имевшими только портики.

Когда мы обращаемся к другой группе ранних англосаксонских церквей, построенных на севере Англии ближе к концу VII века, эти отличия можно установить с большей точностью. В последней трети VII и в начале VIII века Нортумбрия была свидетельницей поразительного расцвета в литературе и искусстве. На раннюю историю христианства на севере вряд ли повлияла миссия Августина. В 625 году епископ Павлин покинул Кентерберии, чтобы отправиться в захватывающее путешествие к королю Нортумбрии, в результате чего в 627 году в Йорке появилась временная деревянная

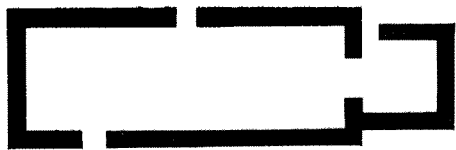


Рис. 2. Церковь в Эскомбе, план

церковь, которую через несколько лет решили заменить постоянным зданием. В 632 году его строительство пришлось приостановить из-за противодействия язычников. О Павлине также известно, что он использовал церковь в Линкольне, которая могла сохраниться с римских времен. Противодействие язычников в Нортумбрии длилось только два года, но в результате распространение христианства на севере отклонилось от первоначального курса и двинулось по новому руслу. Новый христианский король Освальд усвоил свою религию не от Павлина, а от ирландских монахов с острова Ионы, и, оказавшись у власти, он оказал поддержку и защиту ирландской миссии с Ионы, которую возглавлял святой Эйдан.

Приблизительно в течение следующих двадцати лет ирландцы занимались обращением в христианство с усердием, по сравнению с которым деятельность церкви на юге казалась гораздо слабее. Но что касается архитектуры, ее влияние было направлено в прошлое. Крайний аскетизм, который ирландцы ценили как высшую добродетель, требовал очень небольших зданий, отличавшихся простотой исполнения. Церковь в Линдисфарне была построена из дерева и небрежно покрыта соломой. Иногда ирландцы делали стены из сырцового кирпича, но, даже когда эта работа выполнялась с виртуозностью, которой мы до сих пор можем восхищаться в часовне Галлеруса (графство Керри в Ирландии), уровень мастерства строителей оставался незначительным. В результате английская архитектура, в отличие от декоративного искусства, едва ли чем-то обязана ирландскому влиянию. Длинный и чрезвычайно узкий неф эскомбской церкви в графстве Дарем (рис. 2) мог, вероятно, воспроизвести своими очертаниями старинное ирландское здание, но в церкви



Рис. 3. Церковь в Брэдвелле

Брэдвелла (рис. 3), построенной, как известно, учившимся у ирландцев святым Седдом, нам не найти узнаваемых ирландских особенностей. Напротив, она была построена в углу старого римского форта и должна считаться обособленным членом кентской группы.

Таким образом, северные территории не испытывали воздействия римского христианства до 663 года, когда собор духовенства в Уитби урегулировал серьезные споры между ирландской и римской миссиями в пользу последней. Вскоре после этого приезд из Рима нового архиепископа Кентерберийского Теодора из Тарса вдох-

нул новую жизнь в англискую церковь. Но хотя Кентерберн оставался бесспорной духовной столицей, все великие достижения происходили в Нортумбрии, являвшейся политическим центром. Стихи Каздмона и «Церковная история народа англос» Беды были великими вехами в литературе того времени. Кресты в Рутвелле (Дамфрисшир), Бьюкасле (Камберленд) и в других местах свидетельствуют об уровне развития скульптуры, а евангелия из Ландисфарна сохранили прекрасный набор произведений декоративного искусства. Архитектура Нортумбрии была интересна не меньше. В этой части свидетельства позволяют нам очень четко разделить строения на две основные группы. С одной стороны находились сравнительно изысканные церкви, построенные епископом Уилфридом Йоркским. Согласно биографу Уилфрида, он построил церковь в Хексхеме, Нортумберленд, имевшую боковые нефы, колонны между главным и боковыми нефами и галереи над боковыми нефами. Описание недостаточно подробно, но лишь по этим фактам ясно, что эта церковь довольно близко копировала церкви с галереями в самом Риме, построенные в течение предыдущего века. Крипта Уилфрида в Хексхеме до сих пор сохранилась вместе с другими фрагментами оснований стен, и они подтверждают римские корни. Уилфрид хорошо знал Рим. Он бывал там несколько раз в связи с судебными тяжбами, явившимися следствием многочисленных церковных должностей, которые он занимал. Он представлял собой в точности такой тип священнослужителя, чье понятие о достоинстве духовного лица воплощалось в прекрасных зданиях, и, не удовлетворенный своей церковью в Хексхеме, Уилфрид обеспечил строительство еще двух — в Рипоне и Йорке. Крипта в Рипоне сохранилась: она во многом схожа со строением в Хексхеме. О йоркской церкви не известно абсолютно ничего, хотя, когда архиепископ Альберт перестроил свой собор приблизительно в 770 году, «он поддерживался колоннами, арками и был окружен портиками: в нем имелось значительное число верхних помещений с отдельными крышами и целых тридцать алтарей». Все это говорит нам, что

независимо от того, имела ли церковь Уилфрида в Йорке боковые нефы и галереи, но традиция, которую он ввел и повсюду поддерживал, сохранилась надолго после его смерти. Уилфрид также известен строительством церкви с центральной планировкой в Хексхеме, которую снова вдохновлял источник, близкий к римским постройкам.

Прямо напротив группы Уилфрида можно поставить гораздо менее изысканные церкви Бенедикта Бископа, современника и коллеги Уилфрида, основавшего монастыри в Ярроу и Манквирмуте, в графстве Дарем. Согласно Беде, Бенедикт привез в Англию каменщиков из Галлии, которые должны были построить монастырь в «манере римлян». По-видимому, речь идет об одном из его собственных монастырей, но это высказывание вносит путаницу, поскольку фрагменты церквей в обоих местах сохранились, и ясно, что ни в одной из них нет ни частицы римской в том виде, как в строениях Уилфрида. Беда мог всего лишь иметь в виду, что церкви строились из использованной римлянами кладки, взятой в римской стене неподалеку, и что единственным местом, где можно было найти каменщиков, умеющих обрабатывать такой материал, была Южная Галлия, частично сохранившая до той поры свои античные черты. Разумеется, если бы мы должны были судить об их работе по тому, что осталось в Манквирмуте и Ярроу, то они заслужили свою репутацию, поскольку каменные работы выполнены с высоким качеством. Но дальше этого, кажется, их мастерство не простиралось. Окна в Ярроу (рис. 4) и дверь на северной стороне похожей церкви в Эскомбе примитивны почти до умиления, а топорно изогнутые балясины на галерее в Манквирмуте немногим лучше.

На плане эти сохранившиеся нортумбрийские церкви выглядели проще представительниц кентской группы. Они меньше использовали портики, хотя с каждой стороны нефа в Ярроу (где сначала была отдельная церковь) располагалось по четыре портика. Однако остальные церкви были длинными, высокими и узкими зданиями с небольшими плоскими алтарями, выступающими



Рис. 4. Церковь в Ярроу, деталь саксонской кладки

ми из нефов на восток. Несмотря на их простоту или, быть может, именно благодаря ей здания этого типа получили широкое распространение в VIII веке, появляясь даже в Германии, где английские миссионеры проявляли в то время активность. Первая церковь в Падербоне, Вестфалия (777 год), — подходящий пример.

В отсутствие церквей Уилфрида было бы несправедливо судить об нортумбрийской архитектуре по церквям Бенедикта Бископа, который, вероятно, представляет в наименьшей степени инициативную галльскую работу того времени. Во всех отношениях гораздо больше впечатляет Бриксуорт (рис. 5), единственная сохранившаяся ранняя англосаксонская церковь, дающая нам некоторое представление о том, что можно было сделать при другом уровне амбиций. Церковь в Бриксуорте была заложена приблизительно в 670 году монахами из Питерборо, и нет причин предполагать, что она особенно выделялась среди церквей своего времени. Правда, ее размеры неожиданно внушительны. Она включала неф с четырьмя огромными арками, которые впоследствии

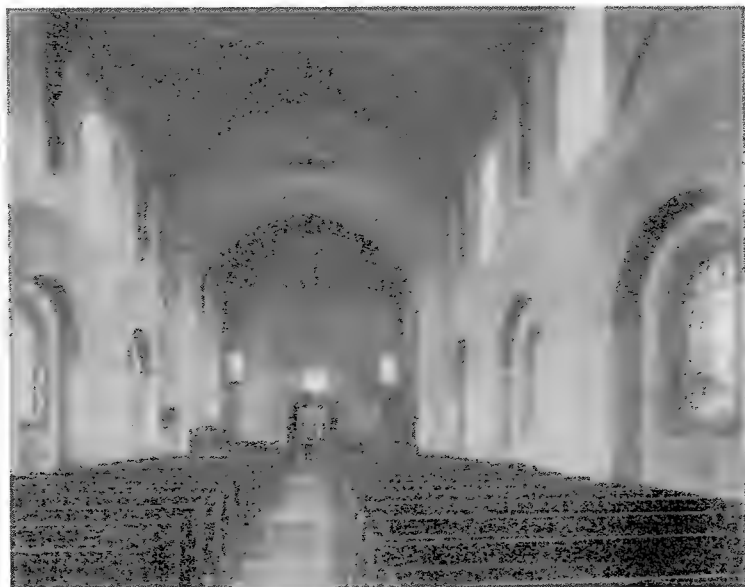


Рис. 5. Церковь в Бриксуорте

были замурованы, но первоначально они открывали портики, расположенные так, как в более крупной церкви в Ярроу. За нефом находился алтарь, а позади алтаря — многоугольная апсида. Алтарь отделялся от нефа тройной аркадой, все следы которой теперь уничтожены. По сравнению с другими сохранившимися англосаксонскими церквами действительно важно, что в Бриксуорте каменщики были готовы использовать арки систематически и в большом масштабе. Вероятно, проектировщик предпочитал положить свои арки на большие прямоугольные массы каменной кладки. Сэр Альфред Клэпхем считал эту кладку достаточно несовершенной и видел в ней работу собственно англосаксов; но если это было так, тогда этот замысел, как ни парадоксально, следует признать еще более грандиозным.

В третьем регионе Англии, в западной ее части, истоки христианства прослеживались в легендах Гластонбери до времен гораздо более ранних, чем пришествие англосаксов. Массовое обращение захватчиков в хрис-

тианство началось лишь во второй половине VII века. Из первых значительных церковных фигур один, Эгилберт, первый епископ Дорчестера на Темзе, по рождению был франком, второй, Уайн, епископ Винчестера, получил образование на континенте. Нет сомнения, что их представления о церковной архитектуре также происходили из Галлии.

Тем же самым, что Уилфрид делал на севере, в Уэссексе занимается святой Алдхелм, основавший церкви в Малмсбери (Уилтшир), Шерборне (Дорсет) и Брэдфорд-он-Эйвоне (Уилтшир). В Брэдфорде до сих пор сохранилась англосаксонская церковь, но в той форме, в которой она до нас дошла, вряд ли сохранился стиль времени Алдхелма. Самая ранняя церковь в Уэссексе, о которой у нас есть археологические данные, была построена королем Ином приблизительно в 700 году в Гластонбери, Сомерсет. Она относилась к типу церкви с портиками. Мы знаем, что Алдхелм получил образование в Кентербери, и такого рода связь легко могла послужить причиной появления на западе здания кентского типа. Однако еще одна церковь, датируемая приблизительно 680 годом, первая монашеская церковь в Эбингдоне, Беркшир, кажется по форме гораздо более оригинальной. О ней сообщает лишь более позднее описание, но в нем однозначно утверждается, что она была «круглой с обеих сторон», и это почти наверняка означает наличие у нее двух апсид. Если это было так, то эта церковь более чем на век предвосхитила знаменитый пример такой конструкции, находящийся в Фульде (земля Гессен в Германии).

Очень жаль, что мы не можем проследить судьбу этого первого архитектурного каменного стиля, однажды укоренившегося в Англии. В частности, мы не можем точно сказать, когда начали проявляться первые признаки английской изолированности. Период в две сотни лет между серединой VIII века и великого монашеского возрождения во второй половине X века — наиболее неопределенное время во всей истории английской архитектуры. Лидерство, уже переходившее от Кента к Нортумбрии, позднее вместе с политическим верховенством, вне всякого сомнения, перешло к Мерсии и Уэс-

сексу. Сохранилась церковь в Бриксуорте, показывающая благоприятное зарождение мерсийской архитектуры, но от первых соборов и аббатств центральных областей в Ворчестере. Или, Личфилде и Питерборо не осталось ничего, что предоставило бы нам какие-либо знания об их масштабе и форме. Долгая эра процветания Мерсии наступила в конце VIII века, когда ее король Оффа был признан повелителем на всей территории Англии. В то же время по другую сторону пролива Карл Великий вел королевство франков к вершине его могущества, и отношения между двумя странами в сферах образованности и торговли были довольно близкими, поэтому мы можем предположить, что Оффа пытался превзойти в строительстве своего великого современника. Так называемое каролингское возрождение было решающей эпохой для развития европейской архитектуры, и многие историки обнаружили связь с каролингскими работами в поздних англосаксонских зданиях. Время правления Оффы было той эпохой, в которой мы должны бы ожидать новой волны влияния с континента, но если что-либо такое происходило, то все следы были тщательно стерты. Основным зданием было собственное аббатство Оффы в Сент-Олбансе, но нам абсолютно ничего не известно о его внешнем виде. Единственные надежные данные можно обнаружить лишь в сфере декоративной скульптуры. В церкви в Бридон-он-зе-Хилл, Лейстершир, можно увидеть фигуру ангела и фриз, вмурованные в существующие стены, принадлежащие бесспорно к каролингскому типу и датируемые, по-видимому, этим периодом. Но хотя доказательства такого рода наводят на мысль, что каролингское искусство начинало осуществлять свое влияние в Англии со времен Оффы или вскоре после него, и хотя по хроникам и сохранившимся следам мы можем предположить, что некоторые каролингские архитектурные идеи с опозданием использовались в Англии в X—XI веках, нам необходимо устоять перед соблазном поставить позднюю англосаксонскую архитектуру в один ряд с архитектурой империи Каролингов или их ближайших преемников. Не существует свидетельств, что какое-либо

здание в Англии когда-либо всерьез принимали за каролингское. Напротив, как мы увидим, по всем данным можно предположить, что поздняя англосаксонская архитектура все дальше и дальше отставала от наиболее грандиозных работ на континенте, и в ней развивались индивидуальные особенности, означающие не соприкосновение, а разделение с Европой. Эта изолированность, безусловно, была наиболее важной характеристикой англосаксонской архитектуры, и именно она отличает поздние англосаксонские здания от более ранних.

Датское вторжение IX века разрушило зарождавшуюся культурную жизнь Нортумбрии и погубило организованную религию по всей стране. Монашеские сообщества, жившие по строгим правилам, фактически исчезли. Только когда в 943-м или 944 году Дунстан стал аббатом Гластонбери, роль религии в жизни Англии возросла. Одним из сторонников Дунстана, Этелволдом, ставшим позднее епископом Винчестера, была возрождена церковь в Эбингдоне. Сам Дунстан в 960 году стал архиепископом Кентерберийским, а еще один его последователь, Освальд, принял сан епископа в Ворчестере в 961 году. Хотя они были епископами, основная цель этих людей состояла в возрождении монашеской жизни в соответствии со всей строгостью «правил святого Бенедикта», и через основание множества новых монастырей или восстановление старых, в большей или меньшей степени доживавших свой век, они оставили свой след в истории английской архитектуры. Более тридцати мужских и по крайней мере шесть женских монастырей возникло между серединой X и началом XI века. Монастыри Малмсбери, Бат и Вестминстер обязаны своим возрождением Дунстану. Этелволд привел монахов из Эбингдона в Винчестер и заново основал церкви в Или и Питерборо. Главный монастырь Освальда находился в Рамси, графство Хантингтоншир, но основное поле его деятельности лежало в западных областях, где он учредил монастыри в Першоре и Ившэме (Ворчестершир), в Уинчкоуме и, вероятно, Дирхерсте (Глостершир). Он также привел монахов в Ворчестер, а позднее, став архиепископом Йоркским, обратил внимание на северные территории.

Эта монастырская реформа непосредственно вдохновлялась схожими движениями на континенте. Все лидеры периодически бывали в европейских монастырях, например в Генте и Сен-Бенуа-сюр-Луар, поэтому хорошо знали ту архитектуру. Можно было бы ожидать, что новые английские монастыри будут имитировать соответствующие примеры, увиденные на континенте. Возможно, так оно и было, но по ту сторону пролива сохранилось так мало, что размеры и точную природу таких связей исследовать невозможно. В целом, однако, основная волна активности в Англии поднялась чересчур рано, чтобы можно было воспользоваться преимуществом инициативных архитектурных экспериментов, проводившихся под общим влиянием европейских преобразований ближе к концу X века. До тех пор, как мы смеем утверждать, новая английская монастырская архитектура стремилась к консерватизму. Некоторые черты, появившиеся, как известно, в композициях церквей, несомненно, произошли от каролингской традиции. Например, в Дареме приблизительно в 999 году и в Рамси появляются церкви с башнями с обеих сторон, а в одном случае — речь идет о Кентерберийском соборе — в этот период к первоначальному зданию был добавлен западный хор. Обе эти идеи выражают каролингское понятие «двусторонней» церкви. Но если это хоть что-то значит, то в X—XI веках говорит скорее об изолированности Англии, чем о воздействии континента. В тех двух случаях, когда можно изучить поздние англосаксонские церкви уровня собора или монастыря — в Норт-Элмхем, Норфолк, и Дирхерсте, — мы сталкиваемся с архитектурными реликтами крайне скромных качеств. Предположительно организация их возведения не потребовала значительных ресурсов. Все-таки, когда мы обнаруживаем, что не было построено ни одного здания с боковыми нефами, становится ясно, что мы имеем дело не с каролингским пониманием великой церкви, а с тем же представлением, которое в ранний англосаксонский период было реализовано меньшими по размеру церквями. Такое впечатление вызвано не только отсутствием колонн или столбов. На плане обе церкви откровенно



Рис. 6. Церковь в Эрлс-Бартоне, башня

архаичны. Дирхерст все же принадлежал к типу зданий с портиками, а Норт-Элмхем возвращался еще дальше в прошлое, к Т-образному трансепту и простой апсиде раннехристианской эпохи. Правда, некоторые германские церкви того же периода обладали теми же характерными чертами, что и церковь в Норт-Элмхеме, но в них масштаб и членение элементов были развиты гораздо сильнее. Голые стены в Дирхерсте, по-видимому введенные незадолго до завоевания Англии нормандцами, наводят на мысль о полной неспособности создателей церкви представить себе каменную кладку в каком-либо ином виде, кроме плоской поверхности. И если что-то предпринималось для улучшения вида стен, то это всегда было декоративное раскрашивание, и ничего больше. Таким образом, мы снова сталкиваемся с контрастом между строгими архитектурными концепциями и украшением англосаксонских зданий, о котором мы уже упоминали.

Все данные говорят, что англосаксов гораздо больше интересовало украшение их строений, чем придание им впечатляющих конструктивных форм. Наиболее известный пример их пристрастия к украшению поверхностей — башня начала XI века в Эрлс-Бартоне, Нортгемптоншир, разукрашенная полосками и дужками. Результат (рис. 6) получился невинным, хотя и довольно странным. Но в таком произведении, как крипта из Рептона, графство Дербишир (рис. 7), мы обнаруживаем, что это стремление к украшениям может привести к более печальным последствиям. В Рептоне мы видим колонны, которым неаккуратно, но намеренно придана форма, создающая впечатление, будто они сделаны не из жесткого, а из эластичного материала. Этот эффект достигнут при помощи спиралей-ремней, словно обвивающихся вокруг стволов, создавая видимость последовательности незначительных выпуклостей. Мотив, на котором основан этот узор, разумеется, взят из римских источников, и, несомненно, автор намеревался симитировать витые колонны, стоявшие вокруг гробницы святого Петра в Риме. Но в Риме это чисто декоративные колонны, в то время как здесь они выполняют опреде-



Рис. 7. Церковь Рептона, крипта

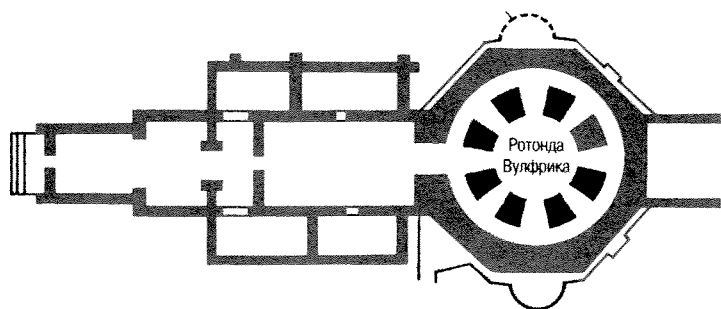


Рис. 8. Англосаксонское аббатство Святого Августина, Кентербери, план, показывающий ротонду Вулфрика

ленную конструктивную функцию. Неуместная обработка опорного элемента, как будто это не более чем просто деталь украшения здания, многое говорит об отношении англосаксов к архитектуре в то время. Дело было вовсе не в том, что они не имели представления о европейской архитектуре, она их просто не интересовала. При изобилии средств их расходовали не на каменщиков, а на драгоценную утварь: на золотые и серебряные раки, кресты и блюда, на богатое облачение и дорогостоящие книги, что и демонстрировал в аббатстве Питерборо его последний англосаксонский аббат Леофрик.

Даже перед нормандским завоеванием появились признаки, говорящие о приближении конца английской обособленности. В Сомптинге, Суссекс, в поздней англосаксонской церкви появились нормандские капители и башня-шпиль германского типа. Еще две важные строительные работы, выполненные в правление Эдуарда Исповедника, должны были убедить массу англичан, что происходившее по ту сторону пролива заслуживает их внимания. Одно из новых зданий было ротондой, строительство которой началось в аббатстве Святого Августина в Кентерберии (рис. 8) вскоре после возвращения аббата с Реймского собора в 1049 году. Очевидно, на нее оказала влияние ротонда Святого Бенина в Дижоне. Другим строением стала собственная церковь Исповедника в Вестминстерском аббатстве. Хотя от нее не осталось и следа, мы знаем, что она имитировала аббат-

ство Жюмьж в Нормандии, которое в то время было новейшим зданием во всем герцогстве Нормандском. Пристрастие Исповедника ко всему нормандскому печально известно, но в данном случае мы можем быть уверены, что у него были достаточные основания для этого выбора. Неявно выраженное в нем критическое отношение к собственной традиции в высшей степени показательно. Что-то очень символическое есть в том факте, что последний англосаксонский король должен был построить, в сущности, первую нормандскую церковь в Англии.

Глава 2

НОРМАНДСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА

После нормандского завоевания 1066 года нехватка сведений по формам сохранившихся памятников, которая решительно не позволяет нам обоснованно оценить англосаксонскую архитектуру и стремится низвести почти все наши утверждения до уровня предварительных гипотез, перестает быть настолько серьезной проблемой. Начиная с этого момента мы оказываемся в условиях, позволяющих нам основывать свои мнения на зданиях одного рода, устанавливающих определенные правила, то есть на больших соборах и церквах аббатств. Многие из них стоят до сих пор, хотя в своей первоначальной форме встречаются редко. Однако мы не можем делать вид, будто знаем все, что нам бы хотелось, о наиболее значительных нормандских церквах. Как мы увидим, имеется несколько нерешенных проблем, просто обусловленных бесследным исчезновением некоторых из них. Но возникающие перед нами препятствия уже не столь непреодолимы.

Проблема другого рода возникает из того факта, что мы, зная, как выглядели многие из этих больших нормандских церквей, не можем сказать того же об их англосаксонских аналогах. Значит, нам приходится оценивать важность изменений, происшедших, когда англосаксов сменили нормандцы, хотя мы и не можем достоверно

сопоставить начало этого процесса и его окончание. Поскольку, главным образом, сами нормандцы несут ответственность за уничтожение больших англосаксонских церквей, можно с полной уверенностью сказать, что нормандцы совершенно беспощадно относились к зданиям, обнаруженным ими в Англии, что они, как только смогли, принялись заменять их зданиями того качества, к которому привыкли. Поэтому может сложиться впечатление, будто нормандская архитектура в Англии была целиком перенесена из Нормандии, и это привело к полному отказу от всех достижений англосаксов. Но хотя в этом представлении есть значительная доля правды, его следует ограничить многочисленными оговорками. Презрение, испытываемое нормандцами к английским церковным зданиям, составляло лишь часть их более общего презрения почти ко всему, что было связано с религиозной жизнью страны. Это отношение не было лишь выражением их природного высокомерия. Вне всякого сомнения, к середине XI века импульс, приданный английской церкви Дунстаном, Этелволдом и Освалдом веком ранее, фактически исчерпал себя, если не считать некоторые западные области. По другую сторону пролива, однако, к моменту завоевания нормандцы более пятидесяти лет пребывали в муках движения реформирования, полностью изменившего религиозную жизнь их герцогства. Похожее движение развивалось и севернее, в тех краях, которые тогда назывались Нижней Лотарингией, а теперь носят название Бельгия. Еще до завоевания Эдуард Исповедник осознал достоинства реформированного континентального духовенства и стал приглашать чужестранцев из Нормандии и Нижней Лотарингии для выдвижения их на высокие посты в иерархии английской церкви. После порабления Вильгельм Завоеватель обнаружил, что большинство коренных английских священников не только ничего собой не представляет, но и во многих случаях не заслуживает никакого доверия, поскольку связано с отстраненной англосаксонской аристократией. Поэтому едва ли удивительно, что, как только Вильгельм прочно обосновался на троне, он начал систематически выполнять то, что Эдуард пытался делать

нерегулярно, иначе говоря, стал заполнять все важные пустующие места в английской церкви надежными и высокообразованными священниками с континента. Такие решительные действия, как смещение архиепископа Кентерберийского Стиганда, были исключением. Преобразования осуществлялись медленно и терпеливо. К концу правления Вильгельма, однако, на высоких должностях осталось лишь четверо коренных английских священников: епископ Вулфсан из Вустера и три аббата.

Между этими преобразованиями в среде английского духовенства и введением в стране нормандской архитектуры существует близкая и очевидная связь. Возвышенное представление о церкви, как об институте, вдохновлявшем реформаторов XI века, требовалось наделять образами все более и более величественных церковных зданий. Как мы видели по пожертвованиям, которые аббат Леофрик сделал в Питерборо, англосаксонские церкви не могли пожаловаться на недостаток материальной роскоши, но из жесткого отношения к ним нормандского духовенства мы можем лишь предположить, что самим зданиям не хватало великолепия их содержимого. Почти наверняка нормандцы презирали именно «провинциальность» англосаксонской архитектуры, а не специфические проявления вкусов англичан. На самом деле уже при Эдуарде Исповеднике появились сведения (см. главу I), подтверждавшие то, что некоторым высокопоставленным особам было известно о различиях между стандартами архитектуры, принятыми в Англии и на континенте. Их стремление получить в Англии копии интересных континентальных проектов наводит на мысль, что, даже если бы не было нормандского завоевания, во второй половине XI века все равно последовали бы попытки перестроить по крайней мере некоторые английские соборы и аббатства в соответствии с самыми амбициозными требованиями, предъявлявшимися в строительстве подобных сооружений по ту сторону пролива. Однако сомнительно, чтобы без завоевания переход к континентальному представлению о том, какой должна быть великая церковь, мог осуществиться так быстро, так основательно и с такими незначительными уступками несогласным жителям

острова. С точки зрения развития английской архитектуры в Средние века в высшей степени важно, что завоевание привело к окончанию долгого периода, в течение которого Англия во всех отношениях оставалась тихой заводи. Устанавливая в решающий период контакты с некоторыми основными течениями континентальной архитектуры, она закрепляла условия, на которых была готова еще раз все начать с чистого листа.

Почти за каждым назначением нормандского епископа или аббата раньше или позже следовала перестройка его церкви. Первые два нормандских архиепископа, Ланфранк и Томас из Байе, добрались до своих соборов, в Кентерберии и Йорке соответственно, в 1070 году и нашли их разоренными. Когда Павел из Кана в 1077 году прибыл в Сент-Олбанс, материал для перестройки был уже собран его англосаксонскими предшественниками на руинах римского города Веруламия. Пожар 1087 года дал возможность епископу Морису перестроить церковь Святого Павла в Лондоне, а другой пожар, 1116 года, обеспечил реконструкцию в Питерборо. Число англосаксонских зданий, которые снесли осознанно, чтобы расчистить место для более крупных нормандских строений, было, возможно, не слишком велико, хотя в результате появились некоторые наиболее впечатляющие монументы нового стиля, например, в Винчестере, в Бери-Сент-Эммендсе, Суффолк, и в Дареме. Даже англосаксонский епископ Вулфстан из Вустера был вынужден следовать стилю, установленному его нормандскими коллегами, хотя он, по крайней мере, оплакивал исчезновение церкви Освальда. Затем конечно же было основано много новых строений, например собственное аббатство Завоевателя в Баттле, Суссекс. Осуществлялись повторные основания церквей, например в Глостершире, и нужно было построить целый ряд новых соборов, поскольку несколько англосаксонских сельских епархий после 1072 года были переведены в разряд городов. Так получили свои соборы Линкольн, Чичестер, Норидж и Олд-Сарум, а Батское аббатство было перестроено с намерением заменить Уэльс. Тем же причинами объясняется появление аббатства Тьюксбери.

После всего сказанного становится ясно, что нормандское строительство было длительным, и отдельные работы выполнялись нерегулярно. Если не считать Кентерберии и Баттлское аббатство, то после завоевания, видимо, прошло несколько лет, прежде чем начались изменения. Приблизительно в 1073 году был начат Линкольнский собор, но лишь в конце 1070-х и в начале 1080-х годов, одна за другой, стали появляться церкви, которые можно отнести к первому поколению англо-нормандских строений: Сент-Олбанс, Винчестер, Или и Вустер. Затем, в 1090-х годах, мы встречаемся с самыми ранними представителями другого ряда зданий, формирующих второе поколение. Даремский собор и аббатство в Тьюкебери — выдающиеся работы этого периода. Появление этих двух групп несколько перекрывалось по времени, но очень важно их различать и осознать, что обе группы создавались под покровительством нового нормандского духовенства. Следует подчеркнуть, что, хотя это духовенство было заинтересовано в величественных и роскошных церквях, оно не было всецело предано одному конкретному стилю. Как мы увидим, только среди церквей первого поколения встречаются свидетельства действительно близкого родства со зданиями в Нормандии, и даже между ними существуют определенные различия, которые говорят, что в Англии использовались не только нормандские, но и другие континентальные мотивы. В названии, которое мы используем, чтобы отличить английскую архитектуру, создававшуюся в течение столетия, последовавшего за завоеванием, подразумевается наличие связей с Нормандией, но мы не станем отрицать, что нормандская архитектура в Англии всегда была несколько иной, чем на континенте, и со временем эти различия только увеличивались. Когда мы доходим до зданий второго поколения, использование термина «англо-нормандский» вводит в заблуждение гораздо меньше, постольку поскольку в нем подразумевается, что нормандская архитектура в Англии начинала приобретать отчетливо островные черты приблизительно с 1090-х годов. Хотя употребление такой терминологии не совсем уместно.

поскольку она может внушить мысль о возрождении в то время англосаксонских влияний. Разумеется, было бы неверно высказывать слишком скорые подобные утверждения. Мы можем лишь заметить, что некоторые из нормандских зданий второго поколения использовали специфические англосаксонские идеи. Более важно, что эти здания, главным образом, производят эффект такими способами, которые, кажется, предвосхищают замечательно последовательный внешний вид, созданный нашими более поздними средневековыми архитекторами. «Английскость» этих зданий становится более явной, если мы смотрим не назад, а вперед. Но мы снова рискуем показаться чересчур безапелляционными именно потому, что не знаем, какими были лучшие англосаксонские здания перед самым вторжением. Неумеренная любовь к украшательству, настолько показательная для более поздних англо-нормандских зданий и настолько сильно контрастирующая с суровостью работ первого поколения, могла быть симптомом восстановления англосаксонских пристрастий. Но как бы мы ни интерпретировали эти факты, пытаюсь понять нормандскую архитектуру в Англии, важно не забывать, что этот стиль при своем появлении не был статичным, законченным и совершенным, а демонстрировал замечательную способность к развитию новых форм. Если сравнить хор Сент-Олбанса (приблизительно 1080 год) с Оксфордским собором (1160 год), мера этого превращения кажется почти сенсационной. А ведь оба эти здания называют нормандскими. Из этого сравнения должно быть достаточно ясно, что, если термин «нормандский» вообще что-то значит, он не может просто ограничиться тем общим, что есть у этих двух зданий. Сент-Олбанс и Оксфорд представляют две противоположности: примитивную простоту и наивысшую изощренность. И если в какой-либо ситуации для их описания можно использовать одно и то же слово, тогда следует показать, что они принадлежат к общей традиции, включающей длинный ряд законных промежуточных форм, и демонстрируют узнаваемый процесс изменений.

В такой книге, как эта, рассмотрение всех строений, внесших свои характерные оттенки в эволюцию нормандской архитектуры, было бы неуместным. Будет правильнее детально исследовать несколько заметных работ, сформировавших вехи между Сент-Олбансом и Оксфордом. Но прежде, поскольку без ссылок на Нормандию многие характеристики нормандских церквей в Англии объяснить невозможно, нам необходимо начать с примера большой церкви, построенной в Нормандии перед самым завоеванием.

Главная церковь аббатства Сент-Этьен в Кане была основана самим Вильгельмом Завоевателем между 1064-м и 1066 годами, строительные работы там закончились к 1077 году. Из первоначального здания до настоящего времени сохранились только нижняя часть западного фасада, неф и трансепты, даже сводчатая крыша нефа была присоединена в начале XII века. Первоначально лишь боковые нефы были сводчатыми, а главный неф покрывала деревянная крыша. По-видимому, таково было обычное устройство нормандских церквей почти до конца XII века, хотя нам известны несколько случаев, когда стены нефа соединялись сверху рядом поперечных или «диафрагменных» арок.

Когда все это принято в расчет, в архитектурном отношении интерес к работе, сохранившейся с XI века, сосредоточивается на стенах нефа (рис. 9). Когда мы сравниваем эти стены даже с самыми изысканными примерами англосаксонских зданий, нас в первую очередь поражает возросшее значение членений как конструктивного элемента в нормандской работе. Ничего не могло бы быть более далеким от бедных поверхностей церкви в Дирхерсте. В Кане мы видим не столько гладкую поверхность стен, сколько организованную систему арок, поднимающихся рядами одна над другой. Три вертикальные секции почти равны по высоте. Главная аркада, открывающаяся в боковой неф, и аркада над ней, за которой проходит галерея, состоят из крупных одиночных арок. Проемы клерестории формируют трехарочные элементы, или, по крайней мере, формировали, пока не появился свод. Между всеми вертикаль-

ными секциями стены проходят полукруглые стеновые столбы, и они в сочетании с четким разделением по горизонтали разбивают стену на сеть прямоугольных отделений — эффект, который, вероятно, проявлялся гораздо резче, когда клерестория была видна полностью. Хотя, чтобы образовать арки, со стен были срезаны значительные массы камня, нетрудно понять по их основным размерам, что был необходим чрезвычайно прочный блок каменной кладки. Возможно, именно на верхнем ярусе определяется толщина стен. На этом уровне стена видна в двух плоскостях. На внутренней плоскости поверхность разделена трехарочным элементом, в то же время внешняя плоскость представлена клересторией. Сквозной коридор между ними прорублен в оставшейся кладке. Нижние секции стены, очевидно, должны были нести на себе этот обширный верхний ярус, но их основная масса вся сосредоточена в столбах. Фактически, из такой толстостенной конструкции следует, что столбы обязательно должны были играть очень важную роль. То же верно в отношении арок между столбами. В основном мы можем считать, что внутренняя часть столба сформирована той частью стены, которая осталась, когда были вырезаны арки, и, следовательно, простейшая разновидность столба в сечении должна быть квадратной или прямоугольной. Такие столбы действительно можно обнаружить в большинстве примитивных романских церквей, но в течение XI века практика украшения центральной части вспомогательными формами распространилась повсеместно. Это наращивание определялось ясными правилами, которые прекрасно проиллюстрированы в Кане. Господствующая идея состояла в том, что каждой арке или видимой части каждой арки должен соответствовать собственный поддерживающий элемент конструкции. Обычно он принимал форму полуколонны, дополненной базой и капителем. Неф в Кане нам показывает, как этот принцип применяется к толстой стене. Все огромные арки главной аркады и галерей имеют прилегающие к ним вспомогательные арки, несколько сходящиеся к ним, несущие на себе полу-



Рис. 9 Сент-Этьен, Кан, неф

колонны. Действие всех этих полуколонн вместе со стенными столбами на стороне, выходящей к главному нефу, состоит в создании характерной скученности форм вокруг видимых частей столбов. Эта скученность достигает кульминации в капителях полуколонн, вырезанных в подражание классическим акантовым капителям. Сами арки оставлены сравнительно плоскими, хотя видимая часть главной арки снабжена простой рулонной лепниной.

Нормандский прием кладки толстых стен необходимо описать несколько подробнее, поскольку он, безусловно, является наиболее важным вкладом нормандцев в архитектуру Англии. Более, чем все прочие факторы, он разделяет здания на две группы: после завоевания и до завоевания — по крайней мере, это справедливо в отношении известных нам зданий. Этот прием так основательно усвоили в Англии, что продолжали использовать еще долго, после того как на континенте его отбросили, и его черты мы можем обнаружить в чисто готических зданиях XIII и даже XIV века. Толстые стены встречаются в Англии не всегда в той же форме, как в церкви аббатства Сент-Этьен в Кане. Очень распространен вариант устройства здания, называемый системой чередования, когда вместо однородного ряда столбов чередуются две их разновидности. Этот тип вертикали уже был введен в Англии перед завоеванием, если, как мы считаем, он был скопирован с нормандского аббатства Жюмьесж в церкви Исповедника в Вестминстере.

Ни церковь Сент-Этьен в Кане, ни любые другие нормандские соборы и аббатства, построенные до завоевания, не сохранили первоначальные хоры, разве что в плане. По нескольким причинам мы можем об этом сожалеть, в частности, потому, что один хор рассказал бы нам гораздо больше любого сохранившегося нефа о достижениях нормандцев — если они вообще чего-либо достигли — в возведении сводов над обширными площадями. Известны два типа плана хора: в первом боковые нефы окружают апсиду, формируя сплошную галерею для прогулок, называемую деамбулаторием, иногда, предоставляя входы в капеллы. Во

втором типе плана боковые нефы заканчиваются в капеллах, расположенных по обе стороны хора, при этом входы в другие капеллы находятся у восточных стен трансептов. Первое расположение, кажется, считалось более изысканным, но и второе, вероятно, сохраняло свою значительность в течение XI века, поскольку его можно было легче и безопаснее использовать для возведения свода над хором. Известно, что в некоторых случаях стены между хором и боковыми нефами представляли собой сплошную кладку, которая могла бы служить идеальной опорой для цилиндрического свода, и другими соображениями объяснить ее было бы непросто. Как бы то ни было, нет никакого сомнения, что впервые своды появились в нормандских церквях Англии именно в хорах только что описанного вида. Естественно, хор в такой большой церкви, который был средоточием всей литургической мистерии и местом, где хранятся реликвии и располагаются алтари, составляющие *raison d'être*¹ церкви, должен отличаться от остальной части здания более внушительной формой крыши. Насколько нам известно, почти каждое нормандское здание из первого поколения в Англии планом своей восточной части соответствовало одному или другому типу, но в высшей степени знаменательно, что среди работ второго поколения оба плана со временем встречаются все реже и реже.

Снаружи нормандских церквей господствующими элементами были башни. Наиболее важная из них обычно помещалась над средокрестием, но в самых значительных зданиях ей обычно сопутствовала пара башен с западного конца нефа, возвышавшихся над западным фасадом. Такое расположение можно по-прежнему увидеть в Кане, хотя и в модифицированной форме. Эта идея, как и другие нормандские каноны, также была привнесена в Англию, и, хотя оригинальных башен сохранилось очень мало, нормандское происхождение можно определить в группе башен нескольких готических соборов. Но мы снова должны понимать, что в

Смысл существования (фр.). (Примеч. пер.)

Англии были нормандские башни, не связанные с конкретными прототипами из Нормандии.

Когда, познакомившись с нормандской вертикалью, толстой стеной, двумя разновидностями плана хора и характерным расположением башен, мы обращаемся к Англии, нас наиболее сильно поражает общее увеличение размеров строения. В частности, нефы стали гораздо длиннее, даже вдвое длиннее. Хор также стал больше. На самом деле по своим размерам нормандские соборы и главные церкви аббатств в Англии попадают в класс самых больших средневековых церквей. За это расширение отвечает нормандское духовенство, заинтересованное в возведении больших церквей. Хотя само по себе увеличение масштаба не означает изменение стиля, в данном конкретном случае мы можем увидеть, как оно привело к многим мелким изменениям, отметившим отход нормандской архитектуры в Англии от стандартов Кана. В Кане средняя толщина стен нефа была около четырех футов девяти дюймов, в Кентерберии и Линкольне она была такой же, но в Сент-Олбансе она увеличилась приблизительно до семи футов, а в Дареме (рис. 10), Питерборо и Норвиче и того больше. Без труда можно понять, что, по мере того как толщина стен росла, членение столбов и арок становилось все более сложной проблемой. Возможно, чтобы подступить к теме исторического развития нормандской архитектуры в Англии, самое лучшее — начать с таких зданий, как соборы в Винчестере, Или, Норвиче и Питерборо, которые все имеют канский тип вертикали, и узнать, как вид их стен постепенно трансформировался с развитием членения столбов и арок.

Хотя английское здание, стоящее к Кану ближе других сохранившихся церквей, находится в Винчестере, есть особые соображения, чтобы начать с рассмотрения Сент-Олбанса. Стены в Сент-Олбансе (рис. 11) имеют другие пропорции и кажутся гораздо примитивнее стен Кана. Это, несомненно, связано с увеличением их массы и отсутствием в нишах полуколонн и капителей, столь заметных в Кане. А полукруглые стенные столбы здесь заменены широкими и плоскими контрфор-

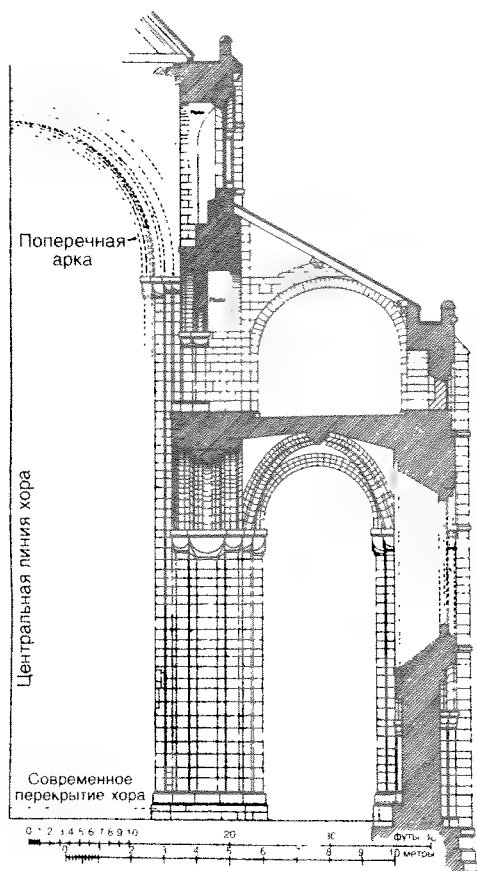


Рис. 10. Даремский собор, половина поперечного сечения хора

сами. Отказ от оригинального заполнения открытого пространства галерей также усиливает впечатление упрощенности. Сравнение с Каном не совсем справедливо, поскольку собор в Сент-Олбансе в значительной части построен из римского кирпича, то есть из материала, из которого нельзя было произвести сложные формы. Следовательно, этот аскетизм не полностью определялся выбором создателей собора. Как бы то ни было, в результате неф в Сент-Олбансе предстает перед нами с нормандскими толстыми стенами в их наи-



Рис. 11. Собор в Сент-Олбансе, неф

более элементарной форме с самой минимальной степенью членения. Едва ли мы выразимся слишком резко, если опишем эти стены как необработанную массу кладки с прорезанными в ней тремя рядами отверстий. Это, по сути, полуфабрикат, который в течение следующих ста лет будет обрабатываться с постоянно возрастающей изощренностью.

По общему впечатлению гораздо ближе к Кану архитектура транспта Винчестерского собора (рис. 12). Это все, что осталось от большой работы, начатой в 1079 году



Рис. 12. Винчестерский собор, северный трансепт

епископом Уолкилином. Разделение на три более или менее равных яруса, разделение на пролеты посредством стенных столбов, толстая стена с коридором в клерестории и использование вспомогательных арок, соединяющих столбы, — все эти приемы следуют неписаным стандартам Кана и других нормандских церквей. Однако две особенности нуждаются в специальном комментарии. Одна из них — это разделение проема галереи центральным столбом. Этот прием придает средней секции стены дополнительную сложность, уместную при ее расположении между главной аркадой и клересторией. Другая особенность — это характерная форма капители, используемая для всех небольших столбов и полустолбов. Такая капитель называется капителью-подушкой, ее форма почти не встречается в Нормандии. Как она приобрела такую важную роль в украшении английских церквей — это одна из нерешенных задач в данной области исследования, и к ней имеет смысл вернуться позднее. В Винчестере также полностью сохранена нормандская крипта.

Собор в Или был начат братом Уолкилина Симеоном в 1080-х годах. Его первоначальный хор пропал, но между трансептами обоих зданий есть определенное сходство. В Или, однако, мы сталкиваемся с вариантом системы чередования и, когда доходим до нефа (рис. 13), который был спроектирован и, возможно, в значительной части построен в первой трети XII века, встречаем характерное усовершенствование, а именно — использование двух вспомогательных арок в проемах главной аркады и галерей, поэтому в каждом проеме видны три арки, более того, каждая из них имеет собственные лепные украшения. Система чередования не кажется назойливой, и интересно заметить, что там, где используются цилиндрические столбы, нарушается принцип, согласно которому у каждой арки должна быть своя опора. Капители выступают в пространство, оставленное без поддержки. С другой стороны традиционные составные столбы приобретают соответственно украшенные формы. Но, несмотря на эти отклонения, стены нефа в Или представляют, возможно, наиболее важную и яркую стадию трансформации канского типа вертикали в Англии. Задуманные в более мо-



Рис. 13. Илийский собор. неф

нументальном масштабе, с гораздо более богатым членением, эти стены обладают массой и порядком, соответствующими их функциям. В то же самое время они, кажется, достигли некоторых декоративных эффектов абстрактной скульптуры.

В более поздних проектах того же типа, из которых наиболее заметны соборы в Норвидже (начат в 1096 году) и Питерборо (начат в 1118 году), внутренние стены используются уже как скульптурные плоскости. Во всяком случае, стены становятся еще толще, чем в Или, и украшаются еще богаче. Как в Норвидже, так и в Питерборо мы обнаруживаем арки, покрытые шевронной и биллетной лепниной, а на аркадах галерей в Питерборо есть также участки с геометрическим узором. В Норвидже аркады и арки галерей чрезвычайно глубоки, но они практически не имеют членения. Вместо этого мы обнаруживаем, что они поддерживаются поставленными рядом тремя столбами — компоновка, напоминающая группы столбов в англосаксонской церкви в Грейт-Пакстоне, Хантингдоншир. Зато мы снова встречаем капители, не поддерживаемые столбами. Особенно странно это выглядит в боковых нефх в Питерборо, покрытых нервюрными сводами. Кажется, что нервюры свода резко обрываются, будто повисая в воздухе. Эти две особенности — увеличение количества украшений и увеличение числа нарушений нормандской концепции конструктивной логики — служат признаками сдвига от первого поколения нормандских зданий ко второму. Здания в Норвидже и Питерборо действительно «частично перекрывают» оба поколения. Происходя от типа первого поколения, они уже отвечают новым тенденциям, имеющим корни во втором поколении. Но прежде чем мы начнем рассматривать эти новые тенденции в их более радикальных формах, уместно сделать паузу, чтобы упомянуть об одном из самых больших нормандских зданий из числа исчезнувших — о главной церкви аббатства Бери-Сент-Эдмендс — и рассказать о том, что говорилось о ранних нормандских криптах.

По тому, что нам известно о нефе в Бери из письменных источников и фрагментарных остатков, он при-

надлежал ко второй четверти XII века и был, вероятно, близок к группе Или—Норвидж—Питерборо. Но возможно, самым интересным в этом случае была крипта, которая вместе с хором создавалась гораздо раньше, то есть при Болдуине, аббате в Бери с 1065-го по 1097 год. Значит, эта крипта могла быть самой ранней из нормандских крипт в Англии. Обычно принято считать эти крипты вариациями на тему более ранней крипты XI века из Руанского собора, но сходные элементы в них не очень близки. Одно важное различие состоит в том, что в английских криптах широко и иногда монополю использовалась капитель-подушка, форма, едва ли известная в Нормандии. Первичным источником просторных крипт была Италия, но в XI веке они также распространились на землях вокруг Рейна. Там тоже были известны капители-подушки, и, если бы крипты встретились с капителями-подушками, то Рейнская область, очевидно, могла бы быть тем центром, откуда они попали в Англию. Интересно узнать, что аббат Болдуин, прежде чем появиться в Англии, ведал эльзасским монастырем Леберо, где он мог познакомиться с некоторыми рейнскими криптами. Долго оставалась надежда, что Бери прольет свет на эту тему, но, к несчастью, недавние раскопки не принесли результата. Однако важно, что Нормандия была не единственным возможным источником, из которого нормандская архитектура в Англии могла черпать свои идеи.

Здание, в котором больше, чем в любом другом, отмечен переход от первого поколения нормандских зданий в Англии ко второму. — это Даремский собор. Реконструкция англосаксонского собора Эддуна, по-видимому, предусматривалась с того самого момента, когда лотарингский епископ Уолчер решил поместить общину монахов вместо старого братства Святого Кутберта, но фактически строительство началось лишь в 1093 году епископом Уильямом де Карилефом. Хор был закончен к 1104-му, а неф — к 1133 году. Репутация самого великолепного нормандского здания, которой пользуется Даремский собор, полностью оправданна. Сравнивая стены его нефа (рис. 14) с Винчестером и даже с Или,

мы сразу же осознаем дерзость и художественную силу расположения кладки, демонстрирующую полное избавление от ограничений, унаследованных из Нормандии. Пропорции вертикали решительно преобразились. Главная аркада теперь занимает гораздо более значительную часть стены и доминирует в интерьере. Галерея сведена практически до положения трифория, тогда как клерестория почти исчезает среди нервюр свода. В то же время прежнее единство стены серьезно ослаблено. Прежде всего, стенные столбы теперь впечатляюще выдаются внутрь нефа и фактически разрывают спокойное течение горизонтальных линий. Кроме того, кажется, что стены утончаются снизу вверх подобно стволу дерева или маяку. Вся их масса сконцентрирована в аркаде, составных столбах и даже цилиндрах, чьи огромные объемы агрессивно провозглашаются привлекающими внимание узорами. По сравнению с первым ярусом формы средней секции кажутся почти хрупкими, а клерестория — отчасти из-за сводов — скорее создает впечатление пустоты, чем солидности. Это утончение особенно очевидно в хоре, для которого, как известно, нервюрный свод намечался с самого начала. Поэтому мы можем считать, что стены этого собора как бы напрягают все силы, чтобы выдержать вес сводов. Между хором, с одной стороны, и главным нефом с трансептами — с другой — имеются незначительные, но важные различия, которые, кажется, указывают, что решение о возведении свода над остальной частью церкви пришло не сразу. В хоре стенные столбы, поддерживающие диагональные нервюры, опираются на выступы, оставшиеся от «сжатия» трифория; иначе говоря, опоры сами непосредственно поддерживаются главной аркадой. Однако в нефе диагональные нервюры выступают как консоли из стены трифория и не имеют никакой поддержки. Это изменение свидетельствует о возраставшем безразличии каменщиков Дарема к таким вещам, как разумный подход к опорам. Но в любом случае впечатление тесной и органичной связи между стенами и сводами остается. Какими бы монументальными ни были стены в Дареме, они не кажутся обособленными и самодостаточными.



Рис. 14. Даремский собор, главный неф

ми монолитами, как стены в Или. Они вместе словно растут ввысь, накладывая на интерьер собора новый и впечатляющий образ.

Знаменитые своды Даремского собора, несомненно, являются ключом к пониманию всей конструкции. Об их функциональном значении было написано много. Поэтому, в виде исключения, рассмотрим лишь визуальное впечатление, создаваемое зданием. Тем не менее недооценивать проявленное при их создании инженерное мастерство было бы неверно. Задача покрытия каменной церкви крышей была постоянной проблемой европейских архитекторов в течение всего XI века. Простейшей формой каменной крыши, самой ранней, вошедшей в употребление, была разновидность, называемая цилиндрическим сводом (рис. 15, *а*). Она представляла собой всего лишь половину цилиндра. Легко видеть, что для таких сводов с их равномерно распределенным весом требуется более или менее непрерывная поддержка стен. Эта разновидность могла использоваться в тех ранних нормандских хорах, которые отделялись крепкими стенами от расположенных по обе стороны от них боковых нефов. Стоит упомянуть, что хоры в некоторых самых ранних нормандских церквях в Англии имели такие крепкие стены — например, в Кентербери и Сент-Олбансе — хотя, конечно, ничего наверняка не известно о виде их крыш.

Крестовый свод (рис. 15, *б*) состоит из двух цилиндрических сводов, пересекающихся под прямыми углами. По линиям их пересечения на поверхности появляются характерные складки, которые становятся все более выраженными по мере приближения к углам. Эта форма свода систематически, на протяжении многих веков использовалась в континентальных церквях, в их боковых нефх и деамбулаториях, где возникающие строительные риски незначительны и допускается применение небрежных, но эффективных приемов. Но прошло длительное время, прежде чем каменщики осмелились использовать свод этого вида для более обширного перекрытия.

Дело в том, что крестовый свод фактически подходит лишь для квадратного пространства. Чуть только его

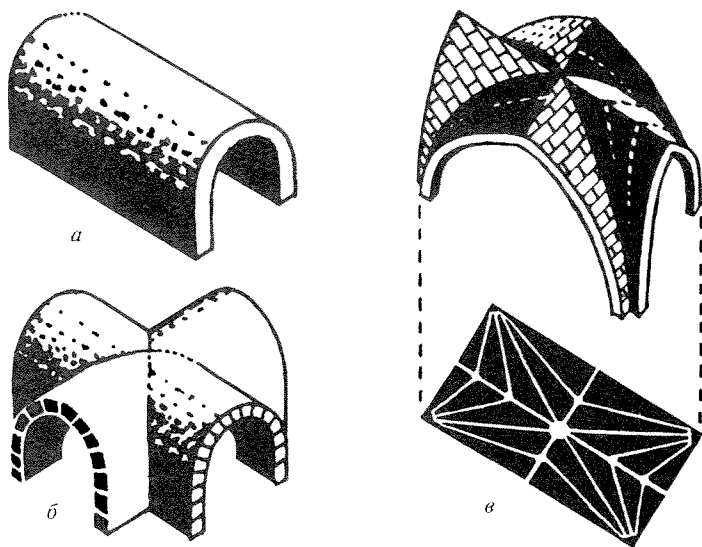


Рис. 15. Типы сводов: а — цилиндрический свод, б — крестовый свод, в — нервюрный свод

начинают применять для четко выраженного прямоугольника, возникают осложнения. Сделать это можно, но исполнение кружала и вырезка каменных блоков, которые должны были формировать поверхность свода, требовало знаний геометрии, недоступных большинству каменщиков XI века, по крайней мере в Северной Европе.

Нервюрный свод (рис. 15, в) стал тем решением, которое в конечном счете оказалось наиболее удовлетворительным. Внешне нервюрный свод напоминал крестовый свод, дополненный ребром, проходящим вдоль кромки, сформированной пересечением участков. Но тогда как в настоящем крестовом своде ребра на самом деле были побочными продуктами пересекающихся полуцилиндров и в простейшей форме имели эллиптический профиль, в нервюрном своде ребра являются отправной точкой, и их профили всегда представляют собой дуги окружностей. Промежуточные поверхности свода уже не части сложного набора геометрических зависимостей, а ряд отдельных локализованных проблем, от которых можно было из-

бавляться, не преодолевая чрезмерные трудности. С точки зрения тех, кто изобрел нервюрный свод, эти геометрические упрощения были, возможно, теми качествами, которые говорили в его пользу наиболее настойчиво. Но конечно, возможности этого вида свода простирались гораздо дальше суждений такого сорта, и со временем нервюрный свод стал одним из образующих элементов готической архитектуры.

В нескольких аспектах Даремский собор предвосхищает здания ранней готики. Этот собор не только весь покрыт нервюрными сводами, но в главном нефе некоторые поперечные арки сделаны стрельчатыми. В то же время под крышей трифория нефа можно видеть арки, граничащие с верхними частями стен нефа, которые по функции, если не по виду, предвещают готические аркбутаны. Однако, несмотря на все это, назвать собор Дарема готическим зданием совершенно невозможно. Чтобы отвергнуть саму эту идею, достаточно увидеть одну лишь массивную силу его стен. Хотя обычно мы связываем нервюрные своды с готическими зданиями, нетрудно видеть, что этот прием мог естественно развиваться в нормандской традиции, и если сходные черты что-либо значат, то это не Даремский собор принадлежит к готическому стилю, а готика имеет корни в нормандско-романском стиле. Все это дает нам особый повод пожалеть о цепи исторических случайностей, которые лишили нас этапов, предшествовавших Дарему, и оставили это сооружение в положении величественной изоляции. Один довольно определенный предшественник, кажется, известен — это хор нормандского собора в Линкольне, начатый приблизительно в 1073 году.

Хотя своды собора Дарема являются его наиболее знаменитой чертой, довольно сильно смущает, что их непосредственное влияние на английскую архитектуру почти отсутствует. Все это еще более удивительно, поскольку лейтмотив нервюрного свода был сразу же принят в Нормандии и оттуда передан в соседние области Франции. Но в Англии, не считая отдельного случая, когда в 1140-х годах был создан свод для нефа в Линкольне, распространение сводов задержалось практиче-

ски до конца XII века. Возможно, существовали другие своды, вдохновленные Даремом, но они обрушились (как своды хора в самом Дареме). Если причина в этом, то, значит, английских архитекторов было легко обескуражить или их интересовало что-то совсем другое.

Таким образом, мы пришли к другим аспектам Даремского собора. По сравнению со сводами успех новых декоративных приемов, которые, по-видимому, впервые появились в Дареме, был немедленным и распространился широко. Не считая вырезанных узоров на больших цилиндрических столбах главной аркады, свой вклад в украшение интерьера вносят три других новшества. Во-первых, имеется дополнительная рюллонная лепнина в центре арок главной аркады. Она придает арке характерный V-образный профиль, и, хотя само по себе это сравнительно скромное украшение, в сочетании с другими новшествами в Дареме оно дает эффект, разрывающий упорядоченный ряд арок внутри арок и заменяющий его рядом, украшенным непринужденно выполненной лепниной. В этом отношении арки Дарема кладут начало долгой и чрезвычайно богатой традиции английской средневековой архитектуры и отмечают четко выраженное разветвление английских и континентальных идей. Более того, это одна из черт нормандской архитектуры, для которой в англосаксонском периоде можно обнаружить преемственность. Во-вторых, по всему нефу используется зигзагообразный орнамент. Только появившись в Дареме, он очень быстро распространился по всей стране и стал, возможно, наиболее широко использоваться по сравнению со всеми другими поздними нормандскими декоративными мотивами для украшения порталов, окон, нервюр сводов и алтарных арок. Третья из новых декоративных идей, обнаруживаемых в Дареме, — это аркада с чередованием вдоль стен боковых нефов. Ее намерение, несомненно, состоит в приведении в соответствие внешних стен церкви с главными стенами нефа и в завершении внутри здания общего впечатления от так называемого «сплошного линейного узора». В этом отношении Дарем предвосхищает одно из основных направлений более поздней

английской средневековой архитектуры, которое можно проследить вплоть до XVI века. Однако качество линий в более поздних проявлениях может поколебать намерение применить тот же термин к зданию в Дареме, где столько форм демонстрируют не поверхности, а объемы.

Монашеское движение на севере Англии, достигшее кульминации при реконструкции Даремского собора, было инициировано группой монахов из аббатства Винчкум. Нам нелегко проследить за развитием нормандской архитектуры на западе Англии, но ситуация там была, наверное, более сложной, чем в любой другой части страны. С другой стороны, это была единственная англосаксонская часть страны, в которой энтузиазм, вспыхнувший при возрождении монастырей в X веке, не ослаб, и возможно — хотя это нельзя доказать, — что в этой области архитектура в XI веке развивалась быстрее, чем на других территориях. К сожалению, нам ничего не известно о внешнем виде монастыря в Винчкуме, как не известно ни о каком-либо другом англосаксонском монастыре на западе страны, кроме Дирхерста, слишком небольшого и бедного, чтобы быть типичным, хотя интересно обнаружить в Тьюксберн и Глостере тип апсиды, в которой, по-видимому, проявилось влияние Дирхерста. Еще один, вероятно, существенный фактор состоит в присутствии нескольких священников с континента, занимавших высокие церковные должности на западе в XI веке. Епархия Херефорда, наверное, была особенно подвержена континентальным влияниям из самых разных источников. В монастыре Чепстоу в Монмуте, основанном вскоре после 1071 года и подчиненном нормандскому аббату Кормей, заметны признаки свода над всем зданием, и, вероятно, это были крестовые своды. В самом Херефорде часовня епископа, не сохранившаяся до настоящего времени, по-видимому, демонстрировала методы строительства, использованные в Бургундии. В то же время в самом соборе, начатом приблизительно в 1110 году, боковые нефы хора заканчивались башнями — прием, имеющий германское или даже итальянское происхож-



Рис. 16. Главная церковь аббатства Тьюксбери,
северный трансепт

ление. При влиянии таких многочисленных и разнообразных факторов остается пожалуй, что мы знаем так мало об истории зарождения школы архитектуры западных графств, но к 1090 году, когда уже было начато строительство в Тьюксбери (рис. 16) и Глостере (рис. 17), эта школа, очевидно, могла создавать проекты, которые в некоторых отношениях опережали свое время даже больше, чем Дарем.

Если в Дареме традиционная нормандская толстая стена была легко приспособлена для поддержки камен-

ного свода, в нефах Тьюксберри и Глостера ее фактически заменили сплошными рядами цилиндрических столбов, которые в своей первоначальной обстановке должны были занимать почти две трети всей вертикали. Ничего из того, что нам известно о ранней нормандской или англосаксонской архитектуре, не готовит нас к такому резкому сдвигу. Если нужно найти более ранние примеры, то в поисках таких же впечатляющих цилиндрических столбов нам придется добраться до Турню в Бургундии или до Комо в Италии. Такие связи открывают интереснейшие возможности. Над цилиндрическими столбами в Тьюксберри мы обнаруживаем ряд очень низких и широких проемов, дающих доступ к коридору в толще стены, который представляет собой не что иное, как старинный коридор в стене клерестории, отделенный от нее и превращенный в самостоятельную деталь вертикали. Сама клерестория, превращенная теперь в ряд маленьких окон, проходит над коридором. Неф в Глостере следует почти такому же образцу.

На самом деле в Тьюксберри и Глостере мы обнаруживаем трехъярусную вертикаль, означающую абсолютно новую концепцию возведения стен. Внешний вид вертикальных элементов был довольно важен в Дареме, но теперь их значимость становится доминирующей. А когда из нефов этих зданий мы переходим в хоры, построенные раньше, и пытаемся реконструировать их первоначальное состояние, то обнаруживаем ту же идею, использованную менее эффектным образом, но, возможно, еще сильнее наводящим на размышления. Оба хора были переделаны в XIV веке, но если мы как бы объединим оба здания, то сохранившейся в них нормандской кладки будет достаточно, чтобы мы смогли понять, как работали их конструктивные системы. В отличие от очень высоких боковых нефов, окружающих главные нефы в Тьюксберри и Глостере, боковые нефы и деамбулатории хоров сведены до положения низких туннелей. В Глостере от верхней части нормандского хора сохранилось достаточно, чтобы мы поняли, что эти низкие боковые нефы хора увенчивались настоящею нормандскою галереей.



Рис. 17. Собор в Глостере, неф

Галерея в Глостере имеет полуарки, опирающиеся на стены хора, как в нефе Дарема, и, независимо от того, был ли хор первоначально покрыт сводом, определенно представляется, что эти опоры были построены для поддержки свода. На самом деле в хоре боковой неф и галерея вместе соответствуют боковому нефу в основной части церкви. Отсюда следует, что, если верхние части хора трактовались таким же образом, как верхние части нефа, хор должен был иметь четырехъярусную вертикаль. В трансепте Тьюксбери мы можем увидеть, что это действительно было так.

Хорошо известно, что четырехъярусная вертикаль играла важную роль в развитии готической архитектуры в Северной Франции, но, насколько мы знаем, в этой части света не сохранилось более ранних примеров, чем хоры в Тьюксбери и Глостере. Конечно, эта идея могла зародиться в западных графствах Англии, но, ввиду ее большего распространения и гораздо более значительного развития в Нидерландах и на севере Франции, возникает соблазн предположить, что там существовали более ранние, впоследствии исчезнувшие работы. Тогда вспоминается лотарингское духовенство из западных графств. Другая черта хора в Тьюксбери, кажется, укрепляет эту точку зрения. От первоначальных столбов осталось достаточно материала, по которому мы можем сделать вывод, что в интерьере хора они должны были подниматься без разрывов от пола до верха галереи. Иными словами, они должны были иметь тот же самый общий вид, что и цилиндрические столбы главного нефа, только дополнительно соединялись в середине арками, формирующими пол галерей.

Хотя ни в Тьюксбери, ни в Глостере уже нельзя увидеть такую планировку, это, несомненно, были здания, заслуживавшие похвалы за новаторство, по крайней мере, если речь идет о западных графствах. Эта идея, очевидно, была популярна, поскольку использовалась еще несколько раз в течение XII века — например, в том здании, которое затем превратилось в Оксфордский собор. Даже еще позднее она возникла в готической форме в аббатстве Гластонбери. Какие прекрасные и изысканные архитектурные эффекты стали возможны благодаря этой идее. Лучше всего, наверное, мы можем понять по восточной стороне нефа главной церкви аббатства Ромси. Для описания этого метода, распространяющего одну арку на две секции вертикали (рис. 18), использовался термин «колюсальный ордер», который правильно подсказывает, что истоки этой идеи следует искать в классической архитектуре. Непосредственным его источником, однако, была Германия. В Трире есть



Рис. 18. Главная церковь аббатства Ромси,
первый пролет нефа

римское здание, в котором до сих пор можно увидеть начальную планировку, а в XI веке это здание, по-видимому, вдохновило архитекторов, создавших соборы Шпайера и Майнца в Рейнской области. На фасадах трансептов в Ромси эта деталь представлена в более или менее «немецкой» форме, но едва ли они предвосхищают динамичность и прекрасные эффекты пролетов нефа в Ромси. В целом идея несомненно претерпела изменения будь то в Англии или по пути в Англию, то есть в Нижней Лотарингии.

Тьюксбери и Глостер формируют отправную точку для самых прихотливых и образных разновидностей первоначальной нормандской темы. Но самые характерные выражения англо-нормандского вкуса на всем протяжении



Рис. 19. Кентерберийский собор,
капитель из крипты

XII века можно обнаружить в сфере отделки зданий. Мы уже сталкивались с этой тенденцией в нефе Дарема, но главным источником ее распространения был, вероятно, Кентерберийский собор.

В Кентербери первые тридцать лет XII века были свидетелями создания нового и значительно расширенного хора на месте короткой восточной части собора архиепископа Ланфранка. Согласно Уильяму из Малмсбери, видевшему этот хор, во всей Англии не было ничего подобного «ни по великолепию стеклянных окон, ни по красоте мраморного пола или многочисленных раскрашенных картин, которые поднимали изумленные взгляды к самой высшей точке потолка». Хор не был покрыт каменным сводом, как даремский, поскольку пожар 1174 года уничтожил крышу, оставив только внешние стены боковых нефов и крипту. Эти части были сохранены нетронутыми, тогда как готический хор был перестроен после 1174 года, и в крипте особенно мы можем получить некоторое представление о столь поразившем Уильяма из Малмсбери великолепии картин из капеллы Сент Габриель и прекрасного ряда резных капителей (рис. 19).

Отличительная особенность этого нового хора из Кентербери заключалась в том, что он выходил во второй, восточный трансепт. Он почти наверняка был создан по плану большого бургундского аббатства Клуни,



Рис. 20. Монастырь Касл-Акр, западный фасад

в котором третья церковь была начата в 1088 году, и эта идея могла попасть в Кентерберии благодаря посредничеству настоятеля клонийского монастыря святого Панкраса в Льюисе, в котором, как известно, тоже был этот второй трансепт. Клонийские церкви были знамениты и даже прославились причудливостью своих украшений, и несколько фрагментов, сохранившихся в монастыре Льюиса, наводят на мысль, что это соответствовало общей практике клонийского ордена в этом отношении. Западный фасад монастыря Касл-Акр (рис. 20) в Нор-

фолке дает хорошее представление о том роде богатых эффектов, которыми восторгались клонийцы.

Еще более величественным, чем любой из этих монастырей, было, вероятно, излюбленное детище короля Генриха I в Рединге (Беркшир), колонизированное клонийскими монахами без присоединения к их ордену. Аббатство в Рединге было заложено в 1121 году, и, хотя о том, каким оно было, нам опять-таки известно лишь по нескольким фрагментам, кажется бесспорным, что оно играло важную роль в распространении декоративной скульптуры как формы архитектурных украшений.

Также полностью исчезла еще одна работа этого периода, вероятно соперничавшая в великолепии с Кентерберри и Редингом. — восточная пристройка к собору в Олд-Саруме. Наконец, к этому списку следовало бы добавить новый хор кафедрального собора в Йорке, хотя он и принадлежит ко второй половине XII века. Работы в нем начались приблизительно в 1154 году, очевидно с намерением придать этому собору вид, соответствующий желанию его архиепископа ни в чем не уступать Кентерберри.

Разумеется, по впечатлению фрагменты не могут заменить целые ансамбли, но мы все-таки имеем некоторое представление о богатстве скульптурного убранства XII века по порталам в Или и Малмсбери. Кроме того, в тех местах, где исчезли значительные работы, иногда поблизости остались скромные приходские церкви, сохранившие менее грандиозные, но не менее интересные свидетельства искусства тех же ваятелей. Наиболее выдающимся примером, возможно, является Килпек в Херефордшире (рис. 21).

К концу XII века число крупномасштабных работ, выполнявшихся в англо-нормандском стиле, постепенно стало уменьшаться. В церкви больницы Святого Креста в Винчестере, строительство которой началось вскоре после 1151 года, но часто приостанавливалось, был щедро представлен зигзагообразный орнамент, объединенный с несколькими новыми строительными идеями, пришедшими с другой стороны пролива. Од-



Рис. 21. Церковь в Килпекке,
южный вход

нако повсюду в менее крупных зданиях англо-нормандские оформители получили неограниченную свободу действий, и именно в Дареме в 1170-х годах реализовались их, возможно, наивысшие достижения: в галilee собора и портале епископского зала в замке. Высокое качество таких утонченных работ готовит нас к неизбежному появлению нового стиля.

Во всем этом стремлении к богатству, изысканности и усложненности звучала одна странно диссонирующая нота. Именно в этот период проявилась одна из черт, наиболее характерных для более поздней английской церковной архитектуры. Ровную — или плоскую — восточную часть церкви стали предпочитать обоим ранним нормандским круглым типам. Несомненно, это привело к упрощению планов зданий, но, прежде чем была достигнута окончательная четкость, пришлось пройти через многочисленные эксперименты. Так, в Херефордском соборе центральная апсида возвышается над восточной стеной с плоской верхней частью почти на половину ее высоты. В соборе Саусвелла в Ноттингемпшире

в старом трехапсидном плане появилась квадратная центральная апсида, в аббатстве Чертеи (начатом в 1110 году) в Суррее старая полукруглый деамбулаторий стал прямоугольным, а расходившиеся радиально капеллы получили прямоугольную форму и располагались одним рядом с другой. Эта последняя конфигурация затем развивалась дальше в аббатстве Ромеи, в Гемпшире, и приобрела типовую форму в Олд-Саруме между 1125-м и 1130 годами. Квадратная алтарная часть по другим соображениям уже была принята монахами цистерцианского ордена, которые, как только появились в Англии (см. главу 3), приложили значительные усилия, чтобы гарантировать использование этой формы в будущем. Наиболее очевидны результаты такого упрощения были снаружи. Хотя внешние стены английских церквей получили свою долю орнаментальных украшений — например, хор собора в Кентерберии, — по-видимому, далеко не все считалось, что внешние стены способны приносить эстетический эффект. С трансформацией восточной части центральная башня не могла оставаться наивысшей точкой тщательно спланированной иерархии повышающихся форм и все чаще становилась объектом, возвышавшимся в великолепной изоляции над протяженными горизонтальными крышами нефа и хора. Фасад с двумя башнями был, разумеется, известен в Англии. Например, в Кентерберии, Линкольне, Дареме и Саусвелле он сочетался с массивной центральной башней в континентально-нормандской манере. Но чрезмерная растянутость нефа в английской церкви требовала чего-то более впечатляющего, чем две небольшие башни, чего-то способного придать соответствующий акцент западной части церкви. Таким образом, в Линкольне мы обнаруживаем две башни, вставленные в массивный блок, а в Берн Сент-Эдмендсе был создан детально проработанный комплекс, включавший угловые башенки, превращавшие фасад в огромную ширму —

Цистерцианский орден — католический монашеский орден, основанный в XI в. Первый монастырь находился в Анжуре (Франция). Принес французские традиции возведения готических зданий в Англию (см. далее) (*Примеч. ред.*)

возможно, первую в длинном ряде подобных зданий. В Или западная часть выглядела еще выразительнее: здесь западный трансепт с угловыми башенками и выступающим портиком граничил с громадной монолитной башней. Идея о единственной центральной башне на западной оконечности может считаться англосаксонским пережитком, и, вероятно, такая же большая западная башня сначала планировалась для аббатства в Тьюксбери. Истоки других англо-нормандских решений также не соответствовали континентальной нормандской традиции, и поиск их приведет нас в Нидерланды, Германию и даже в собор Святого Марка в Венеции. Немногие сохранившиеся башни — например, в Сент-Олбансе, Норвидже и Тьюксбери — можно теперь увидеть в окружении, для которого они изначально предназначались. Все три башни стали лишь важными внешними деталями своих зданий.

В начале XII века никто в Англии не мог и подумать о строительстве большой церкви в другом, не англо-нормандском стиле. Однако во второй половине века это было уже не так. В то же время этот стиль продолжал использоваться еще почти пятьдесят лет и оказал сильное, хотя и побочное влияние на английскую готическую архитектуру XIII века. Ситуация между 1150-м и 1200 годами на самом деле была чрезвычайно сложной. Ее сущность определялась быстрым ростом в середине века новых реформированных монашеских орденов, среди которых важнейшее место занимали цистерцианцы. С их появлением заказы на церковное строительство разделилось на два направления. Цистерцианцы не были удовлетворены англо-нормандским стилем: требовалась большая строгость и аскетичность. С этого времени англо-нормандский стиль начал все более и более тяготеть к архитектуре, которую мы можем считать направлением, определяемым частью церкви в Англии той эпохи, больше ориентированной на континентальный католицизм. Своей живучестью он в действительности обязан консервативным взглядам своих покровителей. Но ситуация запутывалась еще больше третьим фактором. Все большее влияние как на цистерцианский, так и на англо-норманд-

ский стиль оказывала французская готика. В целом аспект готики был, вероятно, наиболее важным, поэтому, чтобы разобраться со всей проблемой, нам нужно его рассмотреть — как введение в тему готической архитектуры в Англии.

Глава 3

ГОТИЧЕСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА ДО ВЕСТМИНСТЕРА

Приблизительно в 1114 году группа монахов из французского аббатства Тирон обосновалась в Сент-Догмеллсе, в самой западной части Уэльса. Еще лет через десять другая община, на этот раз из Савиньи-ле-Вье, прибыла в Талкет, графство Ланкашир. Позднее она переехала в Фурнесс, место, название которого, возможно, известно лучше. Первые цистерцианцы проследовали в Англию в 1128 году. Самый первый их монастырь на английской земле был в Веверли, Суррей. Аббатство в Тинтерне, Монмутшир, было основано в 1131 году, а аббатство в Риво (графство Йоркшир) — еще через год. С этого момента движение приняло характер стремительного потока. Между 1128-м и 1150 годами появилось тридцать пять цистерцианских общин (и двенадцать созданных выходцами из Савиньи). К ним же следует присоединить многочисленные монастыри августинских канонов, возникавших повсюду в тот же самый период. Все эти движения вдохновлялись общим желанием очистить обычную религиозную жизнь от пагубного влияния жизни мирской. Самоотречение и лишения были главным для представителей общин. В конечном счете цистерцианцы заняли, безусловно, наиболее важное место среди этих преобразованных орденов. Они не только были наиболее многочисленны, но и лучше других организованы. Под их покровительством выполнялась значительная часть всех строительных работ в стране в середине XII века, и орден, разделявшие взгляды цистерцианцев в религии, в некоторой степени следовали их примеру и в архитектуре. неиз-

бежно позиция цистерцианцев по вопросам архитектурного стиля должна была иметь крайне серьезные последствия.

В прошлом цистерцианской архитектуре уделялось значительное внимание из-за роли, которую она, как считалось, играла в эволюции английской готики. Поскольку она выступала противницей всего англо-нормандского, предполагалось, что некоторым образом она должна была принадлежать к тому течению, которое в конце концов заняло место англо-нормандского стиля, то есть к готике. (Например, стрельчатые арки цистерцианских церквей.) Но одни лишь стрельчатые арки еще не создают готическую церковь. Пока цистерцианская архитектура в Англии оставалась истинно цистерцианской, она не была готической, а став готической, она утратила все характерные цистерцианские черты. Однако отличия есть — по крайней мере одно здание было одновременно цистерцианским и готическим. Цистерцианский орден выполнял в некоторой степени функции катализатора в процессе замены англо-нормандского стиля готикой, особенно на севере. Но эта ситуация была чрезвычайно запутанной и требует очень тщательного анализа.

Цистерцианское движение зародилось в Бургундии, и его лидерам было нужно, чтобы монастырские здания и, в первую очередь, церкви в аббатствах соответствовали образу жизни монахов. Они настаивали только на исключении всякой избыточной орнаментации, считали, что она попусту отвлекает внимание, и поэтому отрицали ее. Кроме этого, им были нужны здания удобные и сурово простые. Соответственно, они приняли самую консервативную форму бургундского романского стиля того времени, разработав позднее стандартный план храма. Этот план они брали с собой повсюду, и на долгие годы он стал несомненной и обязательной характеристикой любой цистерцианской церкви. Но в отношении стиля они были не так настойчивы. В таких странах, как Германия или Северная Италия, где местные разновидности романского стиля были достаточно строгими, чтобы получить их одобрение, цистерцианцы впло-

не могли пойти на компромисс. Однако в Англии ситуация была иной. Установившийся там стиль изобилует ненужными, с их точки зрения, излишествами. Вот почему мы находим так много чисто бургундских черт в ранних английских цистерцианских храмах: столбы, почти лишенные соединений, стрельчатые арки и цилиндрические своды над капеллами и боковыми нефами, встроенные под прямыми углами в главные стены. Однако даже при таких условиях вопрос о повторении бургундского стиля в Англии не стоял. Чтобы понять характерные черты, появившиеся в Англии, мы должны лишь сравнить основные реликты нефа в аббатстве Фаунтинс, Йоркшир (немногим позже 1135 года), с Фонтене (приблизительно 1140 год) во Франции, где наилучшим образом сохранились настоящие бургундские цистерцианские храмы. В Фонтене отсутствует клерестория, и в нефе сооружен стрельчатый цилиндрический свод. С другой стороны, в Фаунтинс (рис. 22) имеется клерестория, а неф покрыт плоской деревянной крышей. Возможно, это следует считать уступками английскому климату, а не английскому вкусу. Но трудно объяснить другую «вольность» в Фаунтинс, а именно центральную башню. Ее присутствие довольно удивительно, поскольку башни были особо запрещены цистерцианскими предписаниями, и мы знаем, что из Клерво в Фаунтинс специально направили архитектора, который должен был обеспечить соответствие цистерцианскому правилу. Но хотя мастер Жофруа де Энз прибыл из Франции, большинство его каменщиков были йоркширцами, и они не могли не внести в окончательный результат определенные детали, связанные с их предшествующим опытом. Центральные башни широко распространены среди англо-нормандских зданий. Но, несмотря на башню, внешний вид церкви в Фаунтинс мог быть очень суровым. Действовать против духа ордена было просто невозможно.

Послабления, допущенные в Фаунтинс, тем не менее были существенными. Если бы сохранился созданный несколько ранее неф в аббатстве Риво, он был бы немного более суровым и более бургундским, чем неф



Рис. 22. Аббатство Фаунтинс, главный и боковой нефы

в Фаунтинс. С другой стороны, в аббатстве Киркстолл, рядом с Лидсом (приблизительно 1152 год), где находился следующий по величине цистерцианский храм после Фаунтинс, смягчение и проникновение англо-нормандских форм сделало еще один шаг. Простое правило цилиндрических столбов, соблюдавшееся в Риво и Фаунтинс, было отброшено в пользу составного столба с очертаниями, порожденными восьмиконечной звездой. Лепнина аркад Фаунтинс в Киркстолле была развита в четко выраженный ступенчатый профиль; там также можно увидеть несколько примеров осторожного использования англо-нормандского орнамента. Еще более существенно использование в хоре и боковых нефках англо-нормандских первичных сводов вместо бургундских цилиндров.

Если в Киркстолле демонстрируется цистерцианская архитектура в процессе осваивания, то развитие стиля

шло в другом направлении. Аббатство Рош (рис. 23) в Молтби, Йоркшир, было основано в 1147 году, но его церковь, безусловно, построена позднее церкви Кирк-столла, и ее дизайн следует приписать приблизительно 1160 году. Две черты отличают церковь Рош от ее цистерцианских предшественниц. Во-первых, в ней появился еще один, третий ярус между главной аркадой и клересторией. Во-вторых, вся эта церковь покрыта сводами. И в том и в другом Рош черпает вдохновляющие идеи не в Англии, а во Франции. В частности, своды с поддерживающими их опорными столбами, расположенные вдоль стен, выполнены целиком во французской манере, и они делают Рош первой английской церковью, серьезно претендующей называться готической.

Впервые используя этот известный термин в связи с аббатством Рош, мы, можно подумать, намекаем на эпохальное значение этого здания. Однако в нем не было ничего революционного. Чтобы оценить, насколько консервативна готика в церкви Рош, нам следует ее сравнить с действительно новаторским французским зданием, например с Ланским собором, строительство которого началось приблизительно в то же время. В Лане стены больше не производят впечатления массивных и сплошных. Их словно вытянули вверх на длинных рядах тонких колонн, и, где только возможно, в них пробиты ряды проемов. Каждое отверстие в стене обрамляется стрельчатой аркой, украшенной рулонной лепниной и поддерживаемой маленькой колонной или отделельным столбом. Создается общее впечатление, будто это и не стена вовсе, а кажущаяся бесконечной система арок, столбов и промежутков между ними. Этот эффект усиливается благодаря большому количеству опорных столбов, несущих нервюрные своды. На первый взгляд все это приводит в сильное замешательство, но чем больше смотришь на Ланский собор, тем яснее становится, что это придумано с использованием такой же основательной логики, которая характеризовала самую раннюю нормандскую архитектуру. Видимая система форм символически изображает конструктивную систему реального здания. На самом деле французская



Рис. 23. Аббатство Рош, южный трансепт

готика, рассматриваемая с этой точки зрения, не менее убедительно, чем англо-нормандская архитектура, может показать свое происхождение от нормандской архитектуры. Их расхождения начинаются там, где вступают в конфликт логика и декорирование. Как мы видели, англичане с готовностью жертвовали логической ясностью своих зданий, как только начинали экспериментировать с новыми декоративными возможностями. Они никогда не сомневались в одном принципе норманд-

ской архитектуры — в толстой стене. Они изменяли пропорции, превращали стену в цилиндрические столбы, отрезали от нее значительные части, но в конечном счете получали остаток, который можно было описать только как толстую стену. С другой стороны, французы усваивали логику норманнцев. Они постепенно вывели новую и революционную конструктивную систему, в которой распределенная поддерживающая сила толстой стены была заменена гораздо более рациональной системой опор, приложенной в точках действительно сильной нагрузки. Это позволило обрабатывать второстепенные части стены с небывалой прежде непринужденностью. Связи между сплошными формами и пустотами заметно усложнились, и окна начали обретать новое значение. Готика, разумеется, включала в себя гораздо больше, чем изобретение нового вида конструирования зданий, но он, несомненно, был сутью нового стиля в течение периода его формирования, и степень его постижения и воспроизведения в других местах является верным показателем проникновения специфического влияния французской готики.

Готику аббатства Рош можно считать чрезвычайно новаторской. Основательность стен, конечно, не уменьшена. В самом деле, здесь мы снова можем увидеть — в цистерцианском окружении — англо-нормандские стенные коридоры, в то время как новая промежуточная секция вертикали, отмеченная парами стеновых ниш, углубляющихся в толщу стены, просто подчеркивает впечатление от ее массивности. Кроме опорных столбов, сводов и третьего яруса изменилось очень немногое. По сути же мы называем аббатство Рош готическим только потому, что внешне оно нам напоминает подлинные готические работы.

Тем не менее церковь Рош — замечательное здание. Нельзя объяснить ее готические черты просто тем, что она принадлежала ордену цистерцианцев. Правда, к 1160 году цистерцианцы стали примиряться с новым стилем во Франции, но в Англии единой тенденции движения в этом направлении не существовало. Только на севере цистерцианцы выступили инициаторами перехода к

готике. Объясняется это, возможно, тесными коммерческими связями, возникшими между разводившими овец цистерцианцами из Северной Англии и производителями ткани в городах Северной Франции, покупавшими у них шерсть. Именно в этих городах — Дуэ, Аррасе, Валансьене и других — в 1150-х и 1160-х годах новый архитектурный стиль развивался наиболее быстро. Аббатство Рош, вероятно, испытало влияние какого-либо цистерцианского монастыря, расположенного неподалеку.

Следующее крупное цистерцианское аббатство Северной Англии — Байленд в Йоркшире — сохранилось лишь частично. Однако и этих остатков для нас достаточно, чтобы реконструировать его вертикаль и высказать предположение, что для формирования первой определенно английской школы готической архитектуры эта работа еще более значима, чем аббатство Рош. Аббатство Байленд было менее французским, чем Рош: оно не имело сводов. С другой стороны, здесь, по-видимому, использовались значительное больше арок и столбов, и несерьезному наблюдателю оно могло гораздо сильнее напомнить такие здания, как Ланский собор. Однако более аккуратное сравнение могло бы обнаружить фундаментальное различие. Для человека, способного это понять, здание в Лане было сложной системой, но несведущему могло показаться, что готика — это не более чем использование в больших количествах арок и столбов, способ придать стенам более интересный вид. Когда англичане познакомились с готикой, они ее понимали именно так. Они предпочитали считать готику не альтернативной системой строительства, а альтернативной системой украшения. В известном смысле они полностью упустили суть того, что делали французы, но из-за этого создали абсолютно другую, собственную разновидность готики. И первый опыт островитян проявился в аббатстве Байленд. *Если церковь в аббатстве Рош была первым готическим зданием в Англии, то в Байленде возникло первое английское готическое здание.* Оно было освящено в 1177 году и должно было уже строиться, прежде чем, в 1175 году, был начат хор в Кентерберии. Новая коллегиальная церковь в Рипоне появилась, вероятно, чуть позже Кентер-

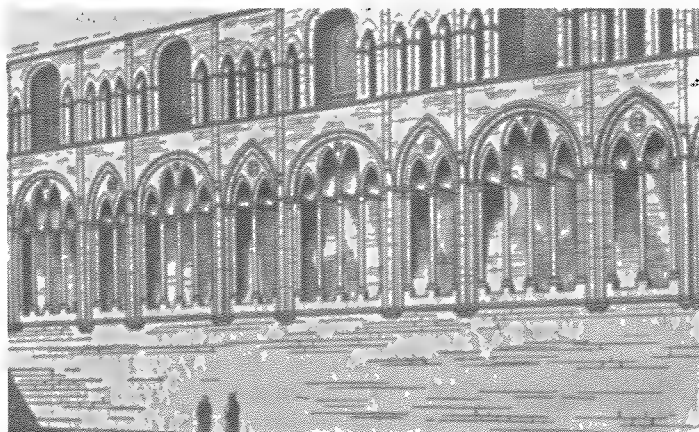


Рис. 24. Рипонский собор.
реконструкция вертикали первоначального нефа

бери. Роджер Пон-Левек — архиепископ Йоркский — главным образом старался быть в курсе всего, что происходит в Кентербери, благословил возведение хора в монастырской церкви Йорка. Великолепие хора не уступало Кентербери. Теперь же его гордость вновь была уязвлена новым готическим хором Кентербери, и он решил перестроить в новом стиле церковь в Рипоне, где находилась одна из его резиденций. Но если побуждение исходило из Кентербери, то каменщики прибыли из Байленда. Рипон для нас важен, поскольку в нем сохранился достаточный материал, чтобы мы могли сформировать впечатление о стиле Байленда, и также потому, что он отмечает точку, в которой зарождающаяся готика севера избавилась от ограничивающего покровительство цистерцианцев. Готика Рипона — это просто наложение арочной лепнины и столбов на проемы в толстых стенах. Это довольно ясно, судя по сохранившимся трансептам и хору. Но это должно было быть еще более очевидно в нефе XII века (рис. 24), который по не совсем понятным причинам был построен без боковых нефов. После добавления в XV веке боковых нефов первоначальное расположение сохранилось достаточно хорошо, чтобы мы могли представить, как он должен был выглядеть. С каждой сто-



Рис. 25. Аббатство в Хексхеме, северный трансепт

роны было по два стенных коридора, проходившие один над другим. Из них открывался вид на неф через ряд арок, сгруппированных по узорам. В каждом ряду встречались два узора, и они повторялись, чередуясь, вдоль нефа.

Неф в Рипоне не отличается от многочисленных других больших зданий, построенных в этом стиле. В действительности время обошлось с ними очень сурово. Единственным примером, приблизительно сохранившим исходное состояние, является главная церковь аббатства в Хексхеме. Ее хор и трансепты (рис. 25) избе-

жали разрушения, но только ценой сложной реставрации. Без этого мы получаем романтические, великолепные, но грустные развалины, как в аббатстве Уитби в Йоркшире, монастыре Тайнмут в Нортумберленде и готическом хоре Риво. Хотя эти руины живописны, они не заменяют цельные здания, исключая, возможно, те случаи, когда служат остовами, пособиями по архитектурной анатомии. В Уитби и Риво, например, разрушенное сооружение позволяет нам увидеть значительные объемы кладки, которые первоначально могли быть скрыты орнаментальной ширмой столбов и лепных украшений. Здесь, и нигде больше, достаточно очевидно, что ранняя северная готика была лишь внешней, что столбы и лепнина были не более чем декоративными элементами, скрывающими глубину стены, быть может, более эффективно, чем старые англо-нормандские образцы, не отличаясь от них своей целью. Позднее, в хоре Риво или в пресвитерии Тайнмута (построенных в начале XIII века), были введены каменные своды, но на ранних стадиях этого стиля своды, конечно, не считались основным свойством готического здания. Французам все это показалось бы почти ересью, но на севере Англии это просто значило, что местные каменщики не спешили отречься от своего англо-нормандского прошлого. По одной этой причине лучше приступить к изучению английской готики именно с севера.

Ранняя готика на юге в большей или меньшей степени находилась под влиянием нового хора Кентерберри (рис. 26). Уже в больнице Святого Креста и в других местах проявлялись отдельные признаки французского влияния, проникавшего через пролив. В Кентерберри был приглашен француз по имени Вильгельм, по происхождению из Санса, но, очевидно, работавший в районе наиболее развитого строительства готических зданий — около Арраса или Валансьена. Английские каменщики прекрасно смогли бы научиться и построить в Кентерберри чисто французскую готическую церковь, если бы их высшие покровители захотели. Но монахи настаивали на сохранении всего, что только возможно, от старого англо-нормандского хора и включении этих традиционных



Рис. 26. Кентерберийский собор хор

черт в новое здание. Фактически это означало сохранение раннего плана XII века, который, с точки зрения Вильгельма, был не слишком подходящим отправным пунктом для новейшей готической конструкции. В то же самое время следовало соответствующим образом обеспечить растущее поклонение святому Томасу Бекету. В этом отношении несчастье 1170 года едва ли могло произойти в более подходящий момент¹. Чтобы предоставить помещение для гробницы Бекета, было решено расширить храм еще дальше на восток. Это сделало его план еще более хаотичным, нестандартным и еще менее подчинявшимся стилю Вильгельма. Поэтому неудивительно, что в конечном счете его проект для нового хора в Кентерберии оказался менее новаторским, чем мог бы быть, получи архитектор свободу действий.

Но даже в этих условиях Кентерберийский собор по сравнению с любым другим английским зданием, построенным до Вестминстерского аббатства, выглядит по-французски. Мы находим в нем стены, во французской манере возвышающиеся на рядах колонн, и, по крайней мере, в первой части хора чередующиеся восьмигранные и круглые колонны, соответствующие системе с двойными пролетами разделенного на шесть частей нервюрного свода¹. Опорные столбы связывают нервюры свода с колоннами главной аркады. Стены над этими колоннами — уже не привычные толстые англо-нормандские стены. Хотя в стене на уровне клерестории все еще имеется традиционный коридор, он не является верным признаком толстой стены, поскольку клерестория пристроена на специальных арках, опирающихся не на главные колонны, а на полудужья поперечных арок, пересекающих боковые нефы. Нет никакого сомнения, что в этом состоит компромисс между готикой и англо-нормандской традицией. Очевиден компромисс в пользу готики.

Прежде всего, Кентерберийский собор был задуман как роскошный подход к гробнице Бекета. По мере того

Архиепископ Кентерберийский Томас Бекет был убит в соборе группой рыцарей, слишком буквально истолковавших слова короля Генриха II, сказанные им в гневе. В 1174 году Генрих II публично покаялся в соборе. (*Примеч. пер.*)

как работа продвигалась в восточном направлении, уровень пола повышался, и разнообразие отделки постоянно возрастало. Наивысшей точки оно достигает в капелле Троицы, где следовало поместить гробницу. После второго трансепта мы обнаруживаем, что некоторые из каменных колонн главных аркад украшены поддерживающими столбами из темного мрамора. Затем колонны становятся двойными (как в некоторых французских церквях), и наконец, когда мы подходим к капелле Троицы, то видим колонны, сделанные из богато раскрашенного и тщательно отполированного мрамора. Они окружают апсиду и, вместе с поддерживаемыми столбами верхними ярусами, плиточным полом и окнами с цветным стеклом, создают для гробницы оправу необычайно величественную.

Всем этим собор, вероятно, в равной степени обязан воспоминаниям о его англо-нормандском предшественнике и о современных ему готических зданиях, известных Вильгельму из Санса. Как можно было ожидать, на английских каменщиков и их покровителей более глубокое впечатление производили не оригинальные конструктивные детали, а декоративные элементы. Даже когда появлялось нечто новое — мраморные столбы, — видимо, доставленные из Валансьена, — в Кентерберии это использовали гораздо более щедро, чем в континентальной готике, и в соборе уже предвосхищалась необычайная мода на пурбекский мрамор¹, существовавшая в Англии на протяжении всего XIII века.

Однако важность Кентерберийского собора не в том, какой тип готики он представляет, а в том, что это именно готическое здание. Его появление отмечает момент, в который высшее английское духовенство отбросило свою консервативную привязанность к старому стилю и решило обратиться к современности. Возможно, столь стремительное примирение с готикой не входило в планы цистерцианцев, но это было в их интересах. Во всяком случае, начиная с этого времени различия в английской церков-

Добывавшиеся в графстве Дорсет мрамор использовался при строительстве многих знаменитых английских церквей. (*Примеч. пер.*)

6 П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон
«История английской архитектуры»

ной архитектуре больше нельзя связывать с проявлениями политики, проводимой разными течениями английской церкви. *Поскольку в Кентерберии находилась церковь архиепископа, ее примера было достаточно, чтобы утвердить готику в любом виде раз и навсегда, как единый стиль для больших церквей*, и, после того как все перешли к готике, остались лишь различия между региональными школами.

Влияние Кентерберии незамедлительно сказалось на колоннах ретрохора собора в Чичестере, который был реконструирован после 1187 года, и можно предположить, что готические элементы, появившиеся в таком любопытном сочетании с сохранившимися чисто англо-нормандскими деталями в круглом нефе церкви Сити-Гемил (освященной в 1185 году) в Лондоне, происходят из того же источника. Но чтобы понять, что английские каменщики могли сделать с темами из Кентерберии, освободившись от всех ограничений, нужно обратиться к Линкольнскому собору. Однако прежде необходимо рассмотреть школу ранней готики в западной части Англии.

Корни готики в западных графствах не так ясны, как на севере и юго-востоке. Роль цистерцианцев, насколько мы можем сейчас судить, здесь не кажется такой решающей, как на севере. Ранние части аббатства Дор (1170-е годы) в Херефордшире представляют собой более поздний этап по сравнению с аббатством Рош. Уже в нефе Матмэбери (приблизительно 1165 год) несколько англо-нормандских каменщиков использовали для своих главных аркад стрельчатые арки. То же самое произошло в двух пролетах на западной стороне нефа собора в Вустере, который, по-видимому, заменил часть церкви Вулфстана, поврежденную после падения западной башни. Они принадлежат к 1170-м годам и, возможно, больше любой другой конструкции того же периода заслуживают характеристики «переходный». Здесь опорные столбы и первичные своды появляются наряду с англо-нормандским орнаментом и в сочетании с англо-нормандскими толстыми стенами. Трактовка столбов особенно интересна, поскольку опорные столбы вместе

со столбами в углах ниш создают ромбовидную форму с волнообразным профилем, предвещающую чисто готические столбы Уэльского собора.

В 1184 году церковь аббатства в Гластонбери уничтожил пожар. Был объявлен сбор денег и с помощью короля знаменитая капелла Святой Девы Марии, или *vetusta ecclesia*, как ее называли, за короткое время была отстроена заново. Сама эта капелла была чем-то вроде реликвии, а в новом виде приобрела новые богатые украшения. Орнамент в основном был англо-нормандским, и во многих отношениях это здание можно считать последней англо-нормандской работой, начатой в Англии. Но это сложное здание, в котором можно обнаружить несколько уступок новому направлению. Капители имели раннюю готическую листовидную форму, и все здание завершалось нервюрным сводом. В самой главной церкви аббатства, начатой вскоре после капеллы, готический стиль был гораздо более заметен. Из сохранившихся фрагментов самые значительные относятся к стенам трансептов, но и по ним мы можем понять, что вертикаль представляла собой копию англо-нормандского здания типа Ромси или Оксфорда со значительными добавками влияния Вустера, особенно в клерестории. В Гластонбери мы находим группы столбов очень характерной формы. Они расположены тройками, их капители имеют форму букетов закручивающихся листьев. Вместе с такими капителями или без них этот мотив появляется во многих церквях того периода в западных и центральных областях, и это наводит на мысль, что существовала определенная школа с общими наборами образцов.

В этом отношении наиболее тесно с Гластонбери был связан Уэльский собор. Эти два здания, наверное, создавались почти в одно время. Работы в Уэльсе, как известно, велись в течение 1180-х годов, и, согласно последним теориям, храм в Уэльсе построен немного раньше церкви в Гластонбери, хотя в нем более решительно обозначен разрыв с прошлым. По сути, готика западных графств принимает совершенные формы. Хотя она возникала позднее Кентербери, в ней можно обна-

ружить лишь незначительное влияние Кентерберийского собора, и, хотя здесь, возможно, существовали неизвестные нам обязательства перед цистерцианцами, готические здания превосходили современные им северные сооружения. При переносе конструкции из хора в трансепт и из трансепта в главный неф он испытывал незначительные, но важные изменения. Легче всего это понять по трактовке трифория и вертикальных перегородок между пролетами. В хоре и трансептах секция трифория в каждом пролете состоит из двухарочного элемента. Опорные столбы, разделяющие пролеты, не опускаются до уровня земли, как в Вустере и Гластонбери, или до капителей столбов главной аркады, как в Кентербери. Они достигают только карнизов, где главная аркада соединяется с трифорием. Эти вертикальные перегородки в хоре отнюдь не бросаются в глаза, но при этом в нефе (рис. 27) они смягчены еще больше. Здесь в трифорий вводится третья арка, создавая эффект «выдавливания» опорных столбов и соединения отдельных секций трифория в ленту соприкасающихся арок.

Эта проявившаяся в Уэльсе тенденция подчеркивать *горизонтальное деление здания за счет вертикалей должна была стать характерной чертой английской готики XIII века*, отличающей вместе с некоторыми другими особенностями английскую готику этой эпохи от всех континентальных разновидностей готического стиля. Что бы еще ни пытались сделать английские каменщики, их здания никогда не стремились подняться ближе к небу. Особенно заметно это было снаружи. Силуэты церквей периода ранней английской готики были одинаково длинными и низкими, порой — с короткими и широкими башнями. Все более высокие башни и шпили, украшающие их в настоящее время, принадлежат к последующим эпохам. Когда они строились, единственными внешними деталями, по сути нарушающими их очертания, были крутые фронтоны многочисленных фасадов. Обладая безошибочным природным чутьем, англичане осознали, что их особенная разновидность готики выглядела наиболее эффектно, когда возникала возможность сформировать длинную, удаляющуюся



Рис. 27. Узльский собор, главный неф

перспективу. В нефе Уэльса эффект удаления проявляется особенно живо; он возникает не только из-за фактической длины нефа, но и благодаря планированию стен, как ряда независимых горизонтальных плоскостей. Ниже трифория столбы и арки главной аркады создают еще более выразительную и ясно определенную зону компоновки узоров. Их профили, лепные украшения и, прежде всего, капители с листовым орнаментом, к которому обычно применяется не слишком уместное обозначение «жесткий», не оставляют нам сомнений, что эта сторона готической конструкции наиболее сильно притягивала английских мастеров. Даже когда мы осознаем, что эти столбы — просто кресты из кладки с группами строенных столбов, помещенными со стороны нефа и в углах, они продолжают поражать своим видом. Само собой разумеется, что такое богатство и обилие форм было возможно, лишь поскольку вся стена проектировалась в англо-нормандских пропорциях. На уровне клерестории имеется традиционный коридор в стене, а внешние контрфорсы главного свода все так же замаскированы под крышей бокового нефа. Своды и клересторию, составляющую третью горизонтальную секцию нефа, иногда критиковали за более слабую компоновку узоров, менее плотную, чем в нижних частях церкви. Этот факт можно признать, но он необязательно является недостатком. Так видеть собор Уэльса — значит видеть его в свете Линкольна. Но по крайней мере, можно возразить, что строители этого собора сделали компоновку узоров более редкой, желая создать ощущение, что самые легкие части здания находятся сверху.

Своего апогея работа в Уэльском соборе достигает в большом западном фасаде. Эта часть, видимо, была начата приблизительно в 1220 году, и к этому времени в Англии были спроектированы еще два значимых фасада соборов в готическом стиле — в Линкольне и Питерборо. В Линкольне плоский фасад-ширма был возведен вокруг старого нормандского западного фасада, и его происхождение явно связано со старинным собором в Бери-Сент-Эдмендсе. В Питерборо проект был гораздо более ориги-



Рис. 28. Линкольнский собор, главный неф

нательным и впечатляющим, он включал три громадных портала, занимавших весь фасад. Это единственный образец в Англии, в котором мы находим углубленные порталы, как в соборах французской высокой готики, но в данном случае очень похоже, что французов побили их же собственным оружием, и это не вызвало восхищения, за которым следует подражание. Хотя фасад в Уэльсе предназначался для размещения большого числа статуй, изображающих судьбы мира и человека, таких, которые используются на порталах французских соборов, его облик в большей степени напоминает не Питерборо, а Линкольн, по крайней мере в основном — он также представляет собой ширму. Он выступает за пределы церкви в южном и северном направлениях, охватывая опоры башен XIV века. Реальные порталы не играют важной роли, поскольку для главного входа в собор используется пышно украшенный портик на северной стороне нефа. Это не единственное различие между собором Уэльса и французскими готическими соборами. Французские скульптуры всегда объединялись в группы, расставленные рядами, в то время как в Уэльсе они рассредоточены по всему фасаду и даже за углами башен на их восточных сторонах. Более того, в то время как французские статуи, как правило, отстранены от стен, к которым они прикреплены, и поэтому их можно видеть со всех сторон, в Уэльсе они погружены в ниши контрфорсов, где их можно увидеть лишь спереди и то не без труда. Фактически, все в этом фасаде столь же подчеркнуто британское, как и архитектура, находящаяся за ним.

Итак, обратимся к Линкольнскому собору (рис. 28). Из Кентербери и Уэльса потоки представлений о готике сходились в Линкольне и смешивались там с другими, абсолютно новыми идеями, что позволило создать, по общему мнению, шедевр в этом стиле. Землетрясение 1185 года, разрушившее заднюю часть англо-нормандской церкви, предоставило возможность полной ее перестройки, а собранных средств было достаточно для реализации самых экстравагантных требований попечителей. Поэтому, если не считать старый нормандский западный фасад, который был сохранен, едва ли какая-

либо другая часть Линкольнского собора заслуживает критики за излишнюю строгость и компромиссы. Мы можем почувствовать, что он был построен с изобретательностью и не случайно из всех храмов этого периода является, кажется, единственным, наиболее полно воплотившим в себе английский идеал большого готического собора.

Работы начались в 1192 году. Первоначальная апсида, своеобразное сооружение с почти треугольными сторонами, не сохранилась, и самые ранние дошедшие до нас части — это восточные трансепты и хор Святого Гуго, названный так в честь построившего его епископа, в отличие от более поздней пристройки, называемой «Ангельским хором». Представление о церкви с двумя трансептами сразу же предполагает связь между Линкольном и Кентерберри, и многие детали хора Святого Гуго обязаны идеями, если не точными формами, готическим элементам в Кентерберри. Между ними существует также и конструктивное сходство. Но для Линкольна характерен более изысканный декор. Теперь пурбекский мрамор появляется повсюду. Столбы главной аркады в хоре представляют собой вариации на тему Кентерберри (где они поддерживаются колоннами), но каждый из них имеет свой особый рисунок. В аркадах вдоль стен боковых нефов простые арки или пересекающиеся арки, которых в англо-нормандские времена было достаточно, заменены двумя рядами, причем каждый со своей характерной формой арки, и один накладывается на другой так, что это можно описать лишь как своего рода архитектурную полифонию. В поддержку этого общего направления в капителях нужно было вслед за Уэльсом использовать «жесткий» лиственный орнамент, а не более традиционный узор Кентерберри.

Но наиболее важный вклад в английскую готику собора в Линкольне относится к области возведения сводов. Своды в хоре Святого Гуго (рис. 29, а) знамениты своей причудливой асимметрией, и в них совсем не просто разобраться. Оба трансепта имеют традиционные шестичастные своды, и было высказано предположение, что своды в хоре также должны были производить визуаль-

ный эффект шестичастного свода, хотя не имели места для промежуточной поперечной нервюры. Можно достаточно хорошо понять, какое намерение стояло за этой любопытной конструкцией, если сравнить клерестории в восточных трансептах и в хоре Святого Гуго. В трансептах, где своды имеют обычную шестичастную форму, есть место лишь для двух ланцетовидных окон, и их сильно затемняют сходящиеся нервюры. В хоре промежуточная поперечная нервюра как бы сдвинута в одну сторону, и благодаря этому появляется место для третьего окна. Более того, остальные два окна пропускают гораздо больше света. Еще одно преимущество такого свода в том, что его можно разместить не только в обычном пролете, но и над средокрестием. В Кентерберии между хором и средокрестием была аномалия, вызванная потребностью в шести частях свода, и в Линкольне ее удалось избежать. Это объяснение может быть отчасти верным, но оно не полностью убеждает, поскольку своды в Линкольне на самом деле абсолютно не похожи на шестичастные своды, разве что с большого расстояния, когда они значительно укорачиваются. От шестичастных сводов они отличаются в двух отношениях. Во-первых, наличием так называемой гребневой нервюры, которая проходит вдоль гребня сводов и соединяет все ключевые камни, чтобы обеспечить еще один очень эффектный продольный акцент. В меньшей степени эта идея уже использовалась в Рипоне. Во-вторых, предоставлением для нервюр в каждом пролете двух ключевых камней вместо одного. Это вовсе не было исключением, поскольку такое же расположение можно увидеть в главном нефе Даремского собора. Правда, в Дареме отсеки свода связаны с системой двойных пролетов и трактуются как два пролета в одном. Но по крайней мере по отношению к двум центрам аналогия между Линкольном и Даремом точна, и в этот момент уместно задаться вопросом, какую форму имел нервюрный свод в Линкольне XII века.

Вместе эти различия становятся решающими. Сущность шестичастного свода состоит в том, что он раскидывается как тент над своим пролетом (или двойным пролетом). Нервюры, сходящиеся в единственном изо-

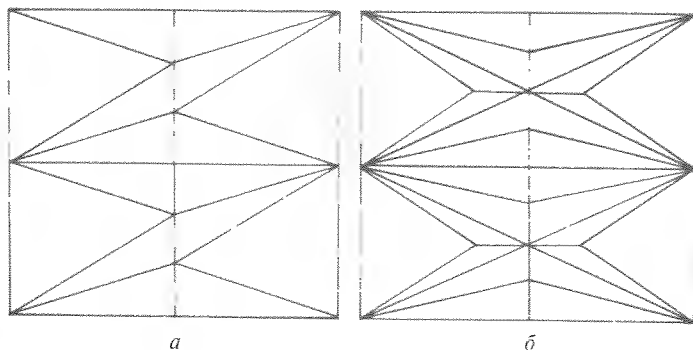


Рис. 29. Линкольнский собор, системы сводов:
а — в хоре Святого Гуго; б — в нефе

лированном центре, скрепляют пространство внизу в единый и ясно определенный пространственный отсек. Этот эффект полностью обусловлен сходящимися нервюрами, и если они не сходятся, то он просто не достигается. Именно это и происходит в Линкольне. Создаваемый нервюрами узор явно опирается не на понятие схождения, а на понятие расхождения. Нервюры расходятся группами из некоторых точек вдоль стен к гребневой нервюре. Важность этого изменения едва ли можно переоценить. Оно предлагает абсолютно новую концепцию функции возведения свода, такую, что он начинает играть не конструктивную, а визуальную и декоративную роль. В Линкольне отмечен момент, когда англичане обнаружили, что с нервюрными сводами они могут сделать то же самое, что уже делали с другими готическими элементами, а именно: с их помощью создавать узоры. С этой целью они могли уже обходиться без неоспоримого до тех пор допущения, что своды должны быть связаны с системой пролетов. И действительно, расходящиеся нервюры хора Святого Гуго накрывают части соседних пролетов.

Проектировщики хора Святого Гуго почти наверняка думали в этом направлении, и это подтверждается тем фактом, что в нефе всего лишь через несколько лет абсолютно уверенно была создана более зрелая и амбициозная система расходящихся нервюр (рис. 29, б).

Между сводами хора и нефа есть два различия: свод нефа полностью симметричен и содержит больше нервюр. Эти факты имеют общее объяснение. Внутри каждого пролета нефа вместо двух нервюр появилось три. Это значит, что число нервюр в каждой расходящейся группе увеличилось с четырех до пяти (на самом деле их семь, но две из них не доходят до гребневой нервюры). Нужно только на мгновение задуматься, чтобы понять — чтобы любой свод был непрерывным и симметричным, должно существовать нечетное число центров, и совершенно удивительно, как это не пришло в голову проектировщикам хора Святого Гуго. Но следует помнить, что они пробирались ошупью к чему-то абсолютно новому и, начиная, вероятно, не вполне представляли свою цель. Идея двух центров могла быть задана им как фиксированная отправная точка, и они просто избавились от этого ограничения, когда приступили к нефу.

В результате всего этого у свода появился узор, на который так же интересно смотреть, как на остальные части здания, и впервые мы можем сказать, что все представленные поверхности стали равнозначными. В каком-то смысле мы имеем дело с развитием основной идеи Уэльского собора, которое также включает ее отрицание и вместе с тем первые признаки пересмотра английского подхода к вопросу о толстой стене. Этот момент достаточно легко исказить преувеличением. Стены в Линкольне по-прежнему достаточно толстые, чтобы в них на уровне клерестории могли поместиться коридоры, а лепные украшения на арках в аркадах остаются такими же напыщенными, как прежде. Но можно заметить определенное смещение акцентов. Главная аркада в Линкольне не так массивна, как в Уэльсе, и выглядит гораздо менее нарочито. Это объясняется увеличением размаха арок. Аркады в Линкольне шире любых других аркад в Англии, если не считать аркад нефа в Йорке, созданных гораздо позже. Вследствие этого мы можем смотреть прямо через них на стены боковых нефов, которые теперь тоже непосредственно участвуют в создании общего впечатления. Не говоря уже о допол-

нительной легкости и просторности, интерьер приобретает периферийные поверхности. Столбы и колонны, окруженные свободным пространством, неизбежно становятся солиднее в объеме. Это откровенно допускалось и сознательно эксплуатировалось в нормандские времена, и хотя мастера-каменщики эпохи ранней готики придавали своим столбам волнообразные профили, но это почти не скрадывало их объем. В Уэльсе мы чувствуем, что они возникают по необходимости. Но в Линкольне общая тенденция меняет направление, и, хотя пока еще слишком рано говорить о линейных узорах в противоположность скульптурным, в Линкольне, бесспорно, появляется что-то, предвещающее дальнейшее развитие английской готики.

Однако какие-либо внешние, то есть французские, влияния не наблюдаются. Мы осознаем это, когда сравниваем главный неф в Линкольне с вертикальным сечением внутреннего нефа хора в Ле-Мане, который строился практически в то же время (приблизительно 1218 год) и имеет почти такую же базовую конструкцию, но кажется почти бедным в сопоставлении с изобилием английских декоративных форм. Наблюдаемое в Линкольне изменение — это абсолютное изменение в состоянии вкуса и допущений в Англии, и, возможно, типично для английского своенравия, что, хотя Линкольнский собор часто копировался в тех или других деталях, но более существенные его особенности были опробованы только гораздо позднее, в XIII веке.

Несмотря на всю его важность, неф в Линкольне не был ни концом, ни высшей точкой первого периода готического строительства в Англии. Именно в доме капитула (рис. 30) мы находим наиболее совершенное выражение эстетических представлений, развивавшихся по мере продвижения работ. Центрическое в плане, это здание имеет десять стен. Спланированный центрически дом капитула был принят в западных областях Англии в течение XII века как альтернатива более привычной прямоугольной формы. Ранее всего такое здание появилось, по-видимому, в Вустере, где оно сохранилось до сих пор. Другие два дома известны в цистерци-

анских аббатствах в Маргэме, Гламорганшир, и в аббатстве Дор. Еще один планировался в Уэльсе, но построен он был лишь гораздо позднее. Возможно, эта идея попала в Линкольн как раз из Уэльса. Центрический план удачно подходил к специальным требованиям линкольнского стиля. Все стены украшены столбами, аркадами и сводчатыми окнами, а крыша предоставляет небывалую возможность для демонстрации чисто декоративного нервюрного свода. В целом здание было фактически спроектировано вокруг центральной колонны, которая, разветвляясь, превращается в прекрасный конус, состоящий из не менее чем двенадцати нервюр. Этим нервюрам соответствуют небольшие группы нервюр, начинающиеся из углов здания. Конус из нервюр был последним достижением в ряду экспериментов со сводами в Линкольне, и его успех оказался немедленным и длительным. Эта идея не давала покоя воображению английских каменщиков почти до конца Средних веков.

Очень многие здания, появившиеся вслед за Линкольнским собором, в сравнении с ним неизбежно кажутся хуже. В новом хоре Вустера (начатом в 1224 году) трифорий содержит увеличенный, но менее выразительный вариант полифонических аркад хора Святого Гуго. Здесь также есть гребневая нервюра, и в формах столбов, возможно, что-то взято из Линкольна. Но в Вустере столбы настолько объемны, что кажутся больше сродни Уэльсу, чем Линкольну. Лепные украшения на арках — самые экстравагантные во всем многообразии английской готики. С другой стороны своды, несмотря на гребневую нервюру, тракуются с ограничением, которое опять-таки заставляет нас вспомнить об Уэльсе. Ту же смесь разных влияний можно увидеть в ранних частях Личфилдского собора, созданных приблизительно в одно время с собором в Вустере.

Показательно, что лишь в двух случаях были предприняты попытки превзойти Линкольн: первая — в новом хоре Илийского собора (приблизительно в 1238 году) — немногим отличается от Линкольна, а другая — в трансепте Йорка (приблизительно в 1230 году) — потер-

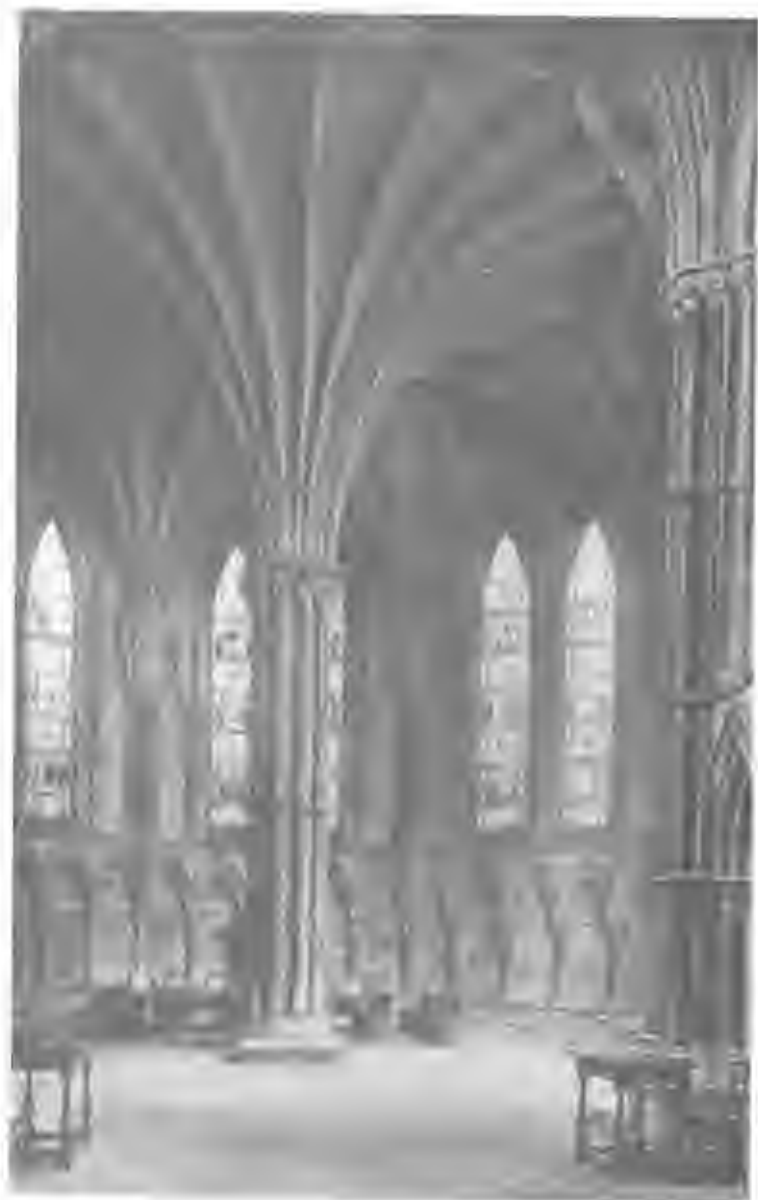


Рис. 30. Линкольнский собор, дом капитула

пела неудачу из-за необходимости компромиссов. Ясно, что до перестройки Вестминстерского аббатства Линкольн представлял собой рубеж, за которым никто не мог увидеть пути для дальнейшего развития. Еще один кафедральный собор в Беверли, графство Йоркшир, перестроенный примерно в то же время, что и Йоркский трансепт, был более скромным. В нем использовались отдельные декоративные приемы из Линкольна, особенно полифонические аркады, перенесенные, как и в Вустере, в трифорий. Но северные каменщики проявили необычайную робость по отношению к сводам в манере Линкольна. В Беверли они довольствовались простыми четырехчастными сводами, а в Йорке сводов вообще не было. Одно время своды, видимо, проектировались, но проектировщики то ли спасовали перед возникшими техническими проблемами, то ли просто не оставили для сводов достаточно места. В результате такой пассивности замысел трансепта в Йорке удался лишь частично — он стал просто более пышным вариантом трансептов Байленда и Хексхема.

Еще о двух зданиях на севере требуется упомянуть особо. Это восточные трансепты в аббатстве Фаунтинс и в Даремском соборе; оба они известны как трансепты девяти алтарей. Их тип можно себе представить как особый вариант плана с двумя трансептами без пристройки за восточным трансептом. Происхождение этой модификации туманно. Трансепт Фаунтинс построен раньше, и первоначальные соображения могли быть литургическими. Но в Дареме были лишь практические причины. Природа этого места препятствует возведению значительного здания к востоку от нормандской апсиды, и, когда незадолго до своей смерти в 1237 году епископ Пур решил отремонтировать и расширить хор своего собора (работы не начинались до 1242 года), выбор данной конкретной формы был, фактически, навязан ему и его преемникам. Несмотря на известность этих двух зданий, следует признать, что трансепт, не имеющий боковых нефов, едва ли предоставляет большие возможности для архитектурного творчества, и почти в любой другой стране, кроме Англии, от него отказались

бы просто из-за непривлекательности задачи. В Дареме при строительстве применяли мраморные столбы и стенные арки, и здание сохраняется благодаря весу украшений, которыми оно покрыто. Критиковать Фаунтинс гораздо сложнее, поскольку там трансепт девяти алтарей мы видим лишенным крыши и мраморных столбов. Предполагают, что время и обветшание наделили его очарованием более сильным, чем люди, которые его строили. Невероятно тонким, свободно стоящим столбикам, которые некогда поднимались отвесно от пола до крыши, а теперь выделяются на фоне неба, удастся создать образ воздушной готики, существовавшей в Англии разве что в романтических фантазиях.

Епископ Пур, ответственный за решение построить трансепт девяти алтарей в Дареме, был уже опытным заказчиком соборной готики, когда получил назначение в Дарем. В 1220 году, как епископ Солсбери, он решил отказаться от своей епископальной церкви, расположенной внутри тесной крепости Олд-Сарум, в пользу совершенно нового места на реке Эйвон, в нескольких милях в стороне. Возможности такого рода, которые давали бы проектировщикам почти неограниченную свободу, становились очень редкими в Англии, и можно было ожидать, что этот случай будет вознагражден авторитетным одобрением используемого стиля. Результат получился гораздо менее значительным, но интерес к нему сохраняется, как к одной из серьезных попыток спастись от тирании Линкольна, предпринятой до возведения Вестминстерского аббатства. Нельзя с уверенностью сказать, что собор в Солсбери предлагает реальную альтернативу Линкольну, но аналогии между ними и влияние Линкольнского собора менее очевидны, чем в любой другой большой церкви начала XIII века.

В плане собор Солсбери соответствует типу с двумя трансептами; однарусная капелла Богоматери выступает на восток из деамбулатория между двумя второстепенными капеллами. Из-за всех этих особенностей очертания здания усложняются, а фасады и фронтоны, особенно многочисленные с восточной стороны, сделали интересным вид здания снаружи еще до возведе-



Рис. 31. Собор в Солсбери. вид с северо-востока

ния в XIV веке башни и шпиля (рис. 31). Но все изменения направления выполнены через прямые углы, и в каждой панели стены членение содержит группу или ряд групп ланцетовидных окон. Вместе они вносят в конструкцию элемент порядка, простоты и даже монотонности. Внутри все ланцетовидные окна одинаково заметны, не потому, что они крупнее и многочисленнее, чем в других церквях, но просто потому, что все остальные элементы трактуются с такой необычной сдержанностью, что не могут соперничать с окнами. По сравнению с Линкольном главные столбы гораздо меньше проработаны. Боковые нефы высоки, и вновь появляются простые четырехчастные своды. Бросается в глаза отсутствие стеной аркады под окнами боковых нефов. Возникает впечатление, будто никакого Линкольнского собора никогда не существовало. Единственное место в здании, где мы обнаруживаем мраморные столбы, — это трифорий. Повсюду в других частях здания если и можно увидеть мрамор, то он используется необычайно избирательно.



Рис. 32. Собор в Солсбери, капелла Богоматери

Ясно, что каменщики пытались сделать в Солсбери нечто совершенно иное, чем мы видим в Линкольне. Вопрос — что именно? Акцент на окнах подсказывает, что их гораздо больше интересовали эффекты освещения, чем узоры на поверхностях, как в Линкольне. В настоящее время свет обильно льется через ланцетовидные окна, и собор в Солсбери является, возможно, самой светлой церковью своей эпохи. Но не следует забывать, что первоначально в этих окнах стояли витражи, а в

первой половине XIII века цветные стекла обычно имели темные оттенки и сверкали от интенсивности цвета. Собор в Солсбери особенно хорошо подходил для использования такого стекла, и цветовые эффекты, проявляющиеся в чередовании горизонтальных полос темного и светлого материала, кажется, говорят о цвете как о главном достижении проектировщиков, как и в Кентерберии. Капелла Богоматери (рис. 32), вероятно, более достоверно, чем какая-либо другая часть здания, показывает ту разновидность архитектуры, которую мастера-каменщики из Солсбери задумывали. Хотя она была спроектирована с двумя рядами опор свода, которые ее превращают в своего рода миниатюрный церковный зал, эти опоры настолько изящны, что мы едва ли вообще замечаем их присутствие. Это не более чем отдельно стоящие мраморные столбы, которые почти не мешают виду на окружающие сводчатые окна. Повреждения и реставрации собора в Солсбери в течение всего существования изменили его первоначальный вид, и теперь это здание чрезвычайно сложно правильно оценить. Но даже учитывая это, можно утверждать, что смещение акцента на окна является признаком одного из важнейших усовершенствований в английской готике, которое началось в Вестминстерском аббатстве, и нам известно, что Вестминстер в долгу перед Солсбери больше, чем перед любым другим его архитектурным предшественником в Англии.

В Солсбери содержится лишь намек на идею церкви, полностью или в основном спроектированной как оправа для окон. Даже если намерение мастеров и было таково, то средств для его реализации пока не хватало. Сами по себе простые ланцетовидные окна едва ли представляют особый интерес, к тому же попытки скомпоновать из них более крупные узоры в XIII веке выглядят еще достаточно неуверенными. Возможно, наиболее удачные из этих попыток — группы по пять окон в Личфилде и Йорке (рис. 33), где стены со своими трансептами трактуются как единое целое без всяких уступок делению вертикали. От этих групп ланцетовидных окон не так далеко до громадных, украшенных ажурной каменной работой

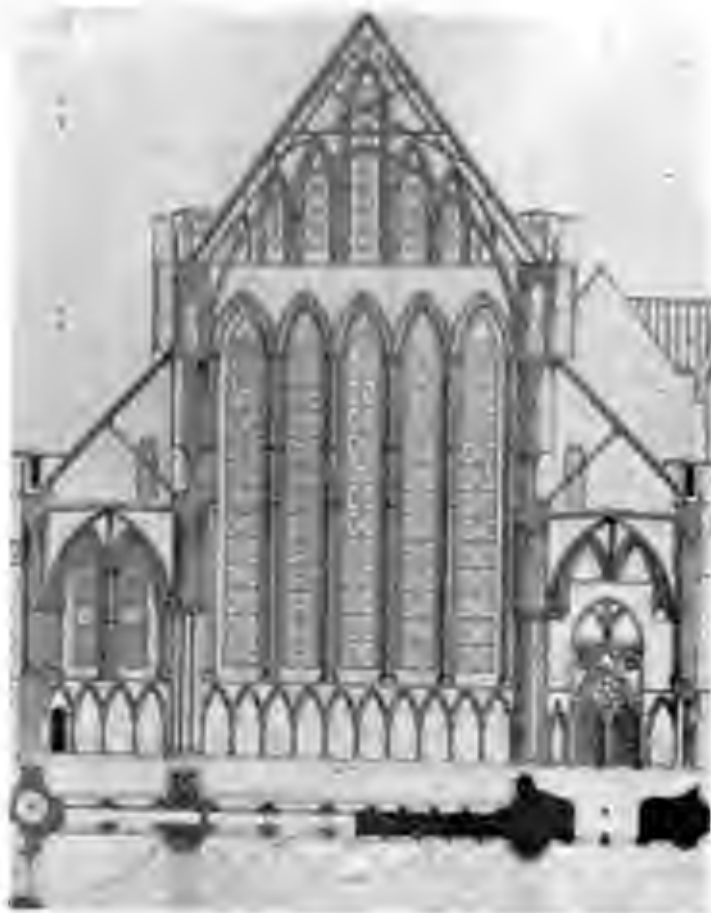


Рис. 33. Йоркская монастырская церковь, вертикальное сечение северного трансепта, показывающее окно «Пять сестер»

окон следующего поколения. К 1240 году в Англии уже использовались ажурные детали, и даже без Вестминстера они должны были появиться примерно в то же самое время. Западное окно Бинхемского монастыря в Норфолке, например, могло даже опередить Вестминстер на несколько лет. Однако Вестминстерское аббатство, несомненно, стало тем зданием, которое прославило в Англии ажурную работу. И во многих других отношениях также

оно решительно противоречит местной готической традиции. Оно отмечает начало еще одной важной эпохи, когда англичане, преодолев свою островную изолированность, стали присматриваться к тому, что происходило в господствующей тенденции архитектуры на континенте. Как и в других подобных ситуациях, увиденное им чрезвычайно помогло. Снова актуальным стал вопрос, какими же должны быть их церкви, был создан абсолютно другой готический стиль. Было бы неверно утверждать, что поздний готический стиль в Англии возник в Вестминстере, но там, безусловно, завершилась эпоха ранней готики.

Глава 4

ОТ ВЕСТМИНСТЕРА ДО ГЛОСТЕРА

Первый шаг к перестройке Вестминстерского аббатства был сделан в 1220 году, когда Генрих III заложил камень в фундамент новой капеллы Богоматери. Замысел 1220 года остался неизвестным, но, по-видимому, он включал видоизменение круглого восточного крыла нормандского аббатства, придание квадратной формы алтарной части и пристройку дополнительных капелл. Задача напоминала реконструкцию, выполненную в Чичестере в 1187 году, и ее решение было в основном таким же. Как далеко продвинулись строители с этим проектом, нам неизвестно, хотя крыша над капеллой Богоматери была возведена в 1234 году, и в то же время велись какие-то работы «на церкви». Но они так и не были завершены, и в этом не приходится сомневаться, поскольку в 1245 году король принял на себя все бремя финансирования и немедленно начал новую перестройку аббатства по своему вкусу.

С этого момента король всячески поддерживал архитекторов, не жалея денег на строительство. И хотя эта поддержка осуществлялась с перерывами и остановками, в целом ситуация не изменялась вплоть до правления Генриха VIII. Поддержка королевского двора отличалась от помощи епископов и аббатов. В целом священ-

послужители довольствовались использованием местных талантов, и, хотя изредка, как в Кентерберии, они были готовы призвать иностранцев, но в целом ответственность за изолированные черты ранней английской готики в значительной степени лежит на них. С другой стороны, король мог обеспечить привлечение лучших каменщиков со всей страны и делает это. На его счетах мы обнаруживаем имена Ричарда из Кентерберии, Роджера из Лутона, Джона из Глостера и Джона из Беверли. Более того, территориальные, церковные и династические связи короля с Европой ставили его в особо благоприятное положение, когда дело доходило до знакомства с современным состоянием искусства на континенте. Другие имена — Ричард из Парижа, Джон Нормандец, Генрих из Рейнса, Питер из Рима и Питер Испанский — показывают, как далеко от дома король был готов искать художников. Ясно, что королевская поддержка создавала условия, в которых мог формироваться национальный готический стиль, и в то же время гарантировала, что он будет если не совсем космополитическим, то, по крайней мере, вберет в себя лучшие черты, присущие готическому стилю на континенте.

В самом начале работы в аббатстве были поручены Генриху из Рейнса. Продолжительный спор разгорелся из-за национальности этого человека. Приверженцы английского и французского стиля Вестминстера одинаково горячо предъявляли на него свои права. Если мы действительно постараемся, то сможем найти Рейнса в Англии, но в Средние века *par excellence* Рейнсом называли французский Реймс. В Вестминстере слышали, конечно, о Реймском соборе. Иначе и быть не могло, ведь в этом соборе проходили коронации французских королей, а в Англии эквивалентом Реймса был Вестминстер. Но Реймс был не единственным источником французского влияния в Вестминстере. Часто упоминали Амьен. Другой, не менее важный собор, находился в аббатстве Сен Дени под Парижем и был еще одним аналогом Вестминстера, поскольку пользовался особой и личной

Главным образом (фр.) (Примеч. пер.)

защитой французских королей. Наконец, была еще церковь Сент Шапель, строившаяся для дворца Людовика Святого в Париже в тот самый момент, когда начались работы в Вестминстере. В целом, по-видимому, было необходимо присутствие в Вестминстере человека, имевшего обширные, точные и современные знания о французской архитектуре. и мы можем признать, что мастер Генрих был французом, не умаляя заслуг англичан в строительстве.

Заинтересованность короля Генриха в Вестминстере возникла не из желания скопировать какие-то или все французские здания, которые собор чем-то напоминает, а его личной преданности святому Эдуарду Исповеднику. В буквальном смысле принятый королем план аббатства (рис. 34) сосредоточен вокруг гробницы Исповедника. Та самая точка, в которой следовало поместить голову святого, находится в вершине прямоугольного треугольника, гипотенуза которого является базовой линией трансепта, и из этой точки создается вся система радиально расходящихся капелл. Мастер Генрих весьма искусно использовал имевшееся в его распоряжении ограниченное пространство. Он принял самую последнюю французскую схему апсиды с пятью сторонами восьмиугольника. Это ему позволило расположить по половине капеллы позади каждой стены, то есть к западу от его начальной точки. (Незначительная модификация, очевидно, вызвана необходимостью включить в проект уже завершенную капеллу Богоматери. Она заняла место осевой капеллы, и это повлекло за собой некоторое уменьшение сторон восьмиугольника. В результате две самые крайние стороны апсиды наклонены внутрь.) Другим пожеланием был широкий и просторный трансепт с двумя боковыми нефами. В трансепте нормандского аббатства был только восточный боковой неф. Новый западный боковой неф должен был обязательно располагаться с западной стороны от базовой линии, и этого удалось достичь благодаря любопытному компромиссу на южной стороне, где западный неф словно накладывается на восточное крыло галереи.

По этому плану было воздвигнуто здание, наиболее близко во всей Англии соответствующее французской высокой готике. Хотя по абсолютному значению высоты Вестминстерский собор не может сравниться с соборами в Амьене или Бове, он остался самым высоким из всех средневековых английских церквей и кажется еще выше, чем на самом деле, из-за относительной узости. В целом вертикаль этого собора имеет характерные для Франции пропорции, относительно узкий трифорий с высокой аркадой и высокой клересторией с каждой стороны. Стенные коридоры отсутствуют, и устойчивость верхнего яруса обеспечивается средствами аркбутанов. Все окна в шеве заполнены ажурными каменными украшениями.

Украшенные ажурной каменной работой окна можно считать гораздо более гибкой альтернативой идеи увеличения оконного пространства через группировку нескольких ланцетных окон. Вместо этого само ланцетное окно увеличивается в размерах, его очертания изменяются, и на него накладываются тонкие каменные полоски, образующие узор. Главное — каменные детали никогда не бывают достаточно толстыми, чтобы их можно было принять за часть стены. Чтобы узор, образованный ажурной каменной работой, мог дать желаемый результат, он должен был выделяться относительно окружавшего его стекла, и приблизительно в это время стекло с насыщенными тонами краски начала XIII века стало вытесняться стеклом гризайль, имеющим гораздо более светлые тона. Это стекло было использовано в окнах дома капитула в Вестминстере. В хоре узор ажурных каменных работ, главным образом, происходил из Реймса, в то время как трифорий имел треугольные окна, как в Амьене или в соборе Парижской Богоматери. В окнах дома капитула также повторялся узор из Амьена. К тому времени, приблизительно к 1245 году, во Франции эти украшения уже успели устареть. Трансепты Вестминстера, однако, имели два огромных окна-розы (рис. 35), ажурная каменная работа которых следовала последней парижской моде. Такой вид окон был придуман лишь несколькими годами ра-

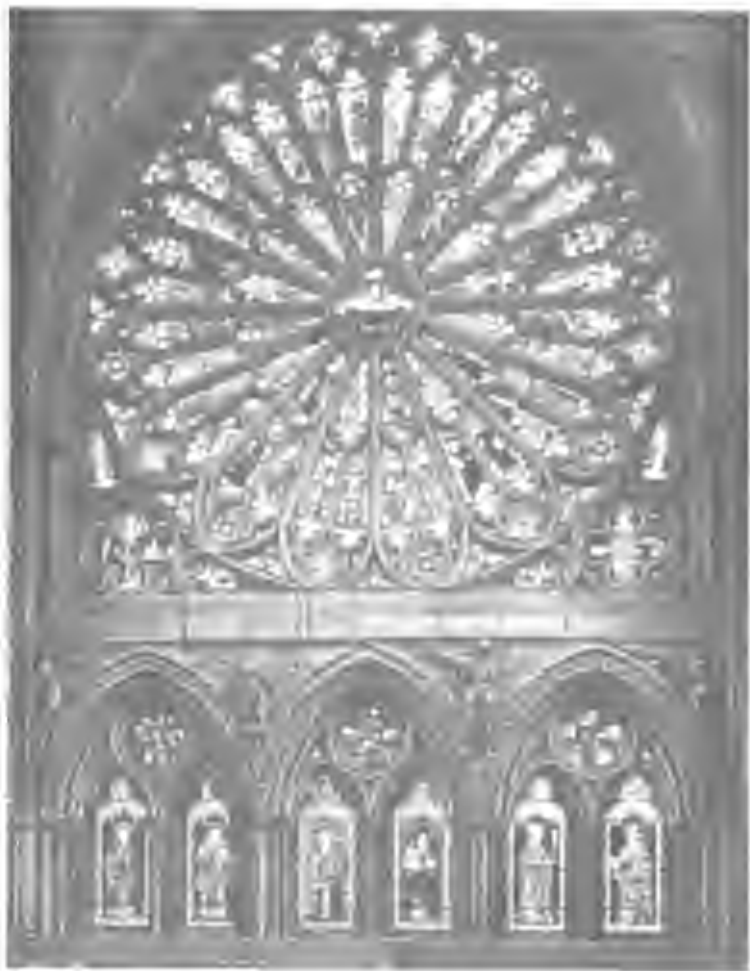


Рис. 35. Вестминстерское аббатство, южный трансепт, окно-роза

нее в аббатстве Сен Дени под Парижем, и окна Вестминстера были среди первых имитаций. Еще более современно выглядели ангелы на стенах трансептов, под самыми розами. Совершенно ясно, что ими Вестминстер был обязан парижской Сент Шапель.

После признания всех этих долгов перед Францией что же остается собственно английским вкладом? Ока-

зывается. он больше, чем можно было бы ожидать. Главные колонны из полированного мрамора, очевидно, принадлежат к традиции Солсбери—Кентербери и позволяют нам предположить, что цвет играл важную роль в украшении аббатства. Вокруг стен трансептов находилась зона с рельефной скульптурой, вдохновленной Вустером. А гребневая нервюра на крыше представляет собой единственную уступку Линкольну. Но помимо этих специфических деталей, общее богатство формы и структуры в Вестминстере по-своему настолько же английское, как в Линкольне. Трифорий, например, гораздо богаче своего прототипа в Амьене. Другая черта — геометрический узор, обильно применяемый к верхним поверхностям хора и трансептов, — воскрешает в памяти использование подобных узоров в англо-нормандских зданиях. То же справедливо в отношении внешнего вида. Главный фасад аббатства находился на северном трансепте, напротив Вестминстерского дворца. По-видимому, влияние на него оказал западный фасад Амьенского собора без башен, но даже с учетом нескольких реконструкций следует признать, что это было очень вольное копирование. В процессе строительства все французские черты, кроме окон-роз, претерпели существенные изменения, и в наибольшей степени это относится к порталам. Они были уменьшены в размерах, и ажурные каменные детали заменили скульптуры человеческих фигур. В результате получился компромисс наихудшего вида, и неудивительно, что об этом опыте построения фасада тихо позабыли.

Враждебное отношение англичан к обильно украшенным скульптурами порталам сравнимо лишь с их неприязнью к аркбутанам. В Вестминстере они есть, но только со стороны галереи в нефе мы обнаруживаем несколько их рядов, как во Франции. В частности, вокруг шеве они почти полностью скрыты верхними ярусами радиальных капелл — особенность, не имеющая аналогий во Франции, но встречающаяся изредка в англо-нормандских церквах, например в Глостере. Англичане настолько неохотно использовали аркбутаны, что приготовились применить другое средство обеспечения ус-



Рис. 36. Собор в Солсбери, дом капитула

тойчивости — железные стяжки. В самом аббатстве они просто дополняют аркбутаны, но в доме капитула вся конструкция в первую очередь скрепляется с их помощью. В конце концов этот прием был признан неудачным, и в течение века аркбутаны все-таки появились, хотя и с некоторой задержкой.

Также и в других отношениях дом капитула был в Вестминстере тем зданием, где английская традиция заново заявляла о себе наиболее энергично. Будучи центрическим в плане, оно не имело аналогов во Франции,

и поэтому в нем мы оказываемся в гораздо лучшем положении, чем в самом аббатстве, чтобы понять, какие новые идеи наиболее глубоко повлияли на английские вкусы. Вне сомнения, это были окна, украшенные ажурными каменными деталями. Хотя окна дома капитула должны быть ровесниками с окнами хора аббатства, они более чем вдвое шире и занимают практически всю поверхность каждой стены здания. Естественно сравнить дома капитула в Вестминстере и Линкольне. Эти огромные окна, очевидно, являются новшеством, но появляется и другое отличие, не менее важное. Радиус нервюр свода в Вестминстере, в отличие от размеров окон, уменьшился, и это значит, что нервюрный конус в центре был поднят к крыше, где он гораздо менее заметен, чем в Линкольне. Свод и окна в Вестминстере были перестроены в XIX веке, но Солсберийский собор, где один из домов капитула (рис. 36) был откровенной копией здания в Вестминстере, каждой своей деталью подтверждает это впечатление. В то время как в Линкольне конус состоял из двадцати нервюр, в Вестминстере и Солсбери их только шестнадцать. И если здание в Линкольне имеет десять стен, то в Вестминстере и Солсбери дома капитула восьмистенные. Это на самом деле означает, что стены были расширены, а конус сужен, или, иначе говоря, нервюрами пожертвовали ради окон.

Предложенное сравнение между домами капитула в Линкольне и Вестминстере может навести на мысль, что с самого начала существовали противоречия между двумя эстетическими программами: одной, представленной нервюрными узорами в Линкольне, и другой, выраженной узорами окон Вестминстера. Обладая преимуществом взгляда в прошлое, мы можем почувствовать в этом споре склонность к безапелляционности, но потребовалось накопить большой опыт и провести многочисленные эксперименты, прежде чем люди, которых это касалось непосредственно, то есть дизайнеры, сами пришли к такому же выводу. Правда, при строительстве двух домов капитула в Саутвелле и Йорке (оба приблизительно в 1280 году), которые последовали за Вестминстером и Солсбери, использовалось умозаключение о несовместности



Рис. 37. Линкольнский собор, «Ангельский хор» и восточное окно

мости центральных колонн и конусов с ажурным украшением окон, и поэтому в них ограничились только последним элементом. Но по природе этой ситуации она с большей силой проявляется в центрических в плане зданиях, чем в обычных церквях. И даже в домах капитула по крайней мере один раз попытались продемонстрировать совместимость обеих идей. Это было в Уэльсе.

Наиболее общей реакцией на развитие окон с ажурным украшением стали попытки наилучшим образом использовать обе идеи, и не позже чем в следующем после Вестминстера поколении мастера-каменщики успешно достигали все более и более разнообразных эффектов, создавая все более сложные узоры обоих видов. Первые признаки этой тенденции мы можем наблюдать в самом Вестминстере на главном своде нефа, для которого был заимствован узор из Линкольна. Все три наиболее важных проекта конца 1250-х годов — а именно «Ангельский хор» в Линкольне, неф в Личфилде и хор старого собора Святого Павла — последовали примеру Вестминстера. В «Ангельском хоре» (рис. 37), получившем свое название из-за фигур ангелов над трифорием, — явное указание на влияние Вестминстера — результат был особенно удачным. Если не считать незначительных изменений в сводах, выполненных, чтобы оставить место для расширенной клерестории, неф в Линкольне был легко приспособлен для новых окон. Однако даже в Линкольне знали о противоречии между ажурной каменной работой, с одной стороны, и привлечением толстостенной конструкции — с другой. Создатели повторили ажурные элементы клерестории на внутренней стороне стенового коридора и тем самым сберегли трехмерное единообразие самой стены, не утратив необходимой гладкости ажурных узоров. Это было решение, которому стали следовать повсюду, особенно на севере.

Однако в Линкольне значимо важные окна находились с восточной стороны. Уже в 1240-х годах в Бинхеме узоры вестминстерского дома капитула использовались для фасадного окна. И теперь в Линкольне мы



Рис. 38. Аббатство в Селби, восточная оконечность

обнаруживаем помещенные рядом два этих узора вместе с еще одним круглым узором — окном-глазком, находящимся над и между ними, что создает первую действительно законченную композицию ажурных каменных работ, занявшую весь фасад собора по высоте и ширине. Немного позднее в соборе Святого Павла появилось в равной степени впечатляющее и не менее важное восточное окно, сочетающее вестминстерскую розу с рядом длинных и узких ланцетовидных окон. Как только

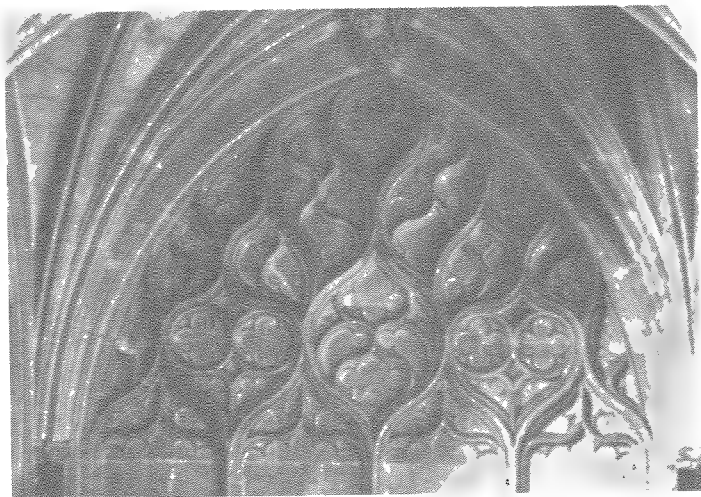


Рис. 39. Монастырский храм в Беверли, ширма

был создан этот образец, за ним последовала изумительная серия аналогичных узоров. Почти сразу же огромное окно стало доминирующей деталью церковных фасадов. На западных фасадах оно заменило старый образ ширмы с нишами и сделало возможным новый вариант нормандского двухбашенного фасада. Западный фасад в Эксетере (начат приблизительно в 1327 году), на котором мастера разместили сразу и ширму, и большое окно, может почти символизировать замену одной идеи на другую. Но именно на севере, где глубоко укоренившаяся традиция восточных оконечностей-утесов обеспечивала условия для амбициозных проектов, были созданы наиболее впечатляющие огромные окна. Мы находим их — нетронутые, восстановленные или разрушенные — в Рипоне, Гисборо, Хаудене, Селби (рис. 38) и Йорке в графстве Йоркшир, обнаруживаем в Карлайле, в графстве Камберленд. Сотню лет разработка узоров для ажурных каменных работ была одной из основных форм творческой деятельности в Англии. Геометрические принципы, на которых они базировались, неуклонно становились все более сложными, и ко второй четверти XIV века строгий формализм более ранних образ-

цов сменился цветистой и почти лирической непринужденностью. В Йорке, Селби и Беверли (рис. 39), например, мы встречаем сердечки, капли и языки пламени, которые более чем на полвека опережают французские ажурные узоры пламенеющей готики, основанные на этих мотивах.

Примеру, поданному гигантскими окнами, сразу же последовали окна поменьше в боковых нефках и клересториях. Становясь более густой и детально проработанной, ажурная работа окон подчинялась тому же самому закону развития, который мы уже видели в действии по отношению к профилям столбов, лепным украшениям арок и нервюрам сводов. Критическую фазу в осваивании этих старых форм украшений для ажурной работы на окнах отмечает Экстерский собор.

Это здание было начато до 1280 года, и, хотя для завершения потребовалось более восьми лет, его конструкция была отработана на самых ранних стадиях строительства и практически не изменялась, не считая мелких деталей. Ясно, что мастера приступили к работе, помня о соборе в Линкольне, и руководствовались идеей сплошного узора по всей поверхности, но, кроме того, они поставили перед собой задачу усложнить узор. В наибольшей степени это проявилось в трактовке нервюр сводов. В Линкольне максимальное число расходящихся нервюр в наборе равнялось семи, но в Экстере их стало одиннадцать (рис. 40). Здесь своды так густо покрыты нервюрами, что между ними почти не остае-

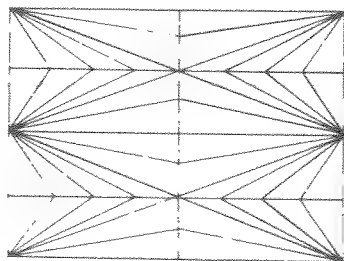


Рис. 40. Экстерский собор, система сводов главного нефа
(не в масштабе)

ся открытой поверхности. Более того, нервюры покрывают все части свода, а не только его центр. По сравнению с Линкольном изменение кажется чрезмерным, и, если бы главные аркады были так же легки и открыты, как в Линкольне, здание казалось бы слишком тяжелым. Чтобы компенсировать обильный декор свода, было необходимо также выделить главные аркады, и поэтому мы обнаруживаем в Эксетере (рис. 41) такую объемную лепнину на столбах и арках, которая не уступает ни Уэльсу, ни Вустеру. Своды и аркады на самом деле так рельефны, что во всех отношениях Эксетерский собор выглядит двухъярусным зданием. Оказывается, что в первоначальном проекте не предусматривалась средняя секция, и это неудивительно. С скромный трифорий, который мы можем теперь наблюдать, был внесен уже в ходе строительства. И все-таки этот собор и сейчас напоминает длинную просеку в лесу.

В ранних готических церквах средняя секция часто была тем местом, где демонстрировались цветные мраморные столбы. Но к концу XIII века мода на этот конкретный вид украшения стала проходить, и, следовательно, трифорий все в большей мере становился избыточным. В то же время интерес смещался вниз к аркадам и вверх — к клерестории. Утолщения и укрупнения округлых форм в столбах и лепных украшениях в Эксетере достаточно очевидны. Но получить какой-либо выигрыш от клерестории не удается, поскольку она спрятана от глаз среди нервюр сводов. Окна отодвинуты назад за коридор в стене, и ажурной каменной работы внутри не видно, как в «Ангельском хоре». Они несколько диссонируют с общей композицией интерьера. Окна боковых нефов в равной степени скромны. Однако, если рассмотреть их внимательно, становится ясно, что они так же хорошо проработаны, как и каменная кладка, не остается сомнений, что окна должны были дополнять каменную работу и способствовать достижению идеальной общей отделки.

Не все удалось. Эксетерский собор остается выдающимся произведением работы по камню, в котором будто бы случайно сделали окна. Между ними нет органич-



Рис. 41. Эксетерский собор, центральный неф

ного единства, нет даже элемента обдуманного контраста между камнем и стеклом. Хотя этот собор, несомненно, являет собой впечатляющее зрелище, в нем нет той изобретательности, и, возможно, именно разочарование заставило мастеров понять, что ажурная каменная работа — не просто еще один элемент украшения, который можно использовать как угодно в сочетании с имеющейся конструкцией. По сути, столбы, лепные украшения и нервюры очень похожи. Они могут стоять вертикально или изгибаться плавными линиями. И все они представляют собой скульптурные формы. Короче говоря, они связаны в систему. С другой стороны, ажурные узоры каменных деталей имеют другой ритм. Каменные полосы легче, они быстрее изменяют направление, резче пересекаются. Условия, в которых они предстают взгляду, совершенно иные. Прежде всего, это плоские узоры, которые не просто сочетаются со скульптурными формами. Самое большее, они способны при определенных условиях создать элемент контраста. Но в таком

здании, как Эксетерский собор, где скульптурным формам придется беспримерно высокое значение, это не так заметно.

Были или не были сделаны общие выводы в этом направлении, но за Эксетерским собором последовал целый ряд замечательных зданий, которые все можно считать в той или иной степени откликами на него. Полвека с 1285-го по 1335 год стали свидетелями наиболее блестящего проявления исключительной изобретательности во всей истории английской средневековой архитектуры. *Некоторые из работ этого периода объединяются обозначением «украшенный стиль».* Но, не говоря уже о том, что это совершенно неподходящий термин, чтобы отличать одни английские средневековые здания от всех остальных, очень сомнительно, устоит ли при анализе представление об их стилистическом единстве, которое подразумевается в этом названии. Эпитет «украшенный» впервые был использован, чтобы отличить окна с детально проработанными ажурными каменными украшениями от предшествовавших им простых lancet-овидных окон и от «перпендикулярных», украшенных панелями окон, которые за ними последовали. Довольно легко расширить значение слова, чтобы включить в него новую разновидность свода, придуманного приблизительно в 1290 году и получившего название «звездчатый». Но можем ли мы пойти еще дальше и говорить об «украшенных» зданиях, «украшенной» ажурной работе и «украшенных» сводах — это совсем другой вопрос. Если между зданиями ранней готики, с одной стороны, и «перпендикулярными» зданиями, с другой, существует впечатляющее сходство, то для зданий «украшенного стиля» разнообразие — или даже экспериментальный характер так называемых «украшенных» конструктивных элементов — его самая яркая черта. Правда, в этих зданиях часто чувствуется интерес к сложным пространственным формам и пространственным связям, и не так давно это свойство стало использоваться как стилистический критерий. Но нелегко предположить, что пространственные соображения могли быть главными. Очень часто они выступают лишь средствами для достижения

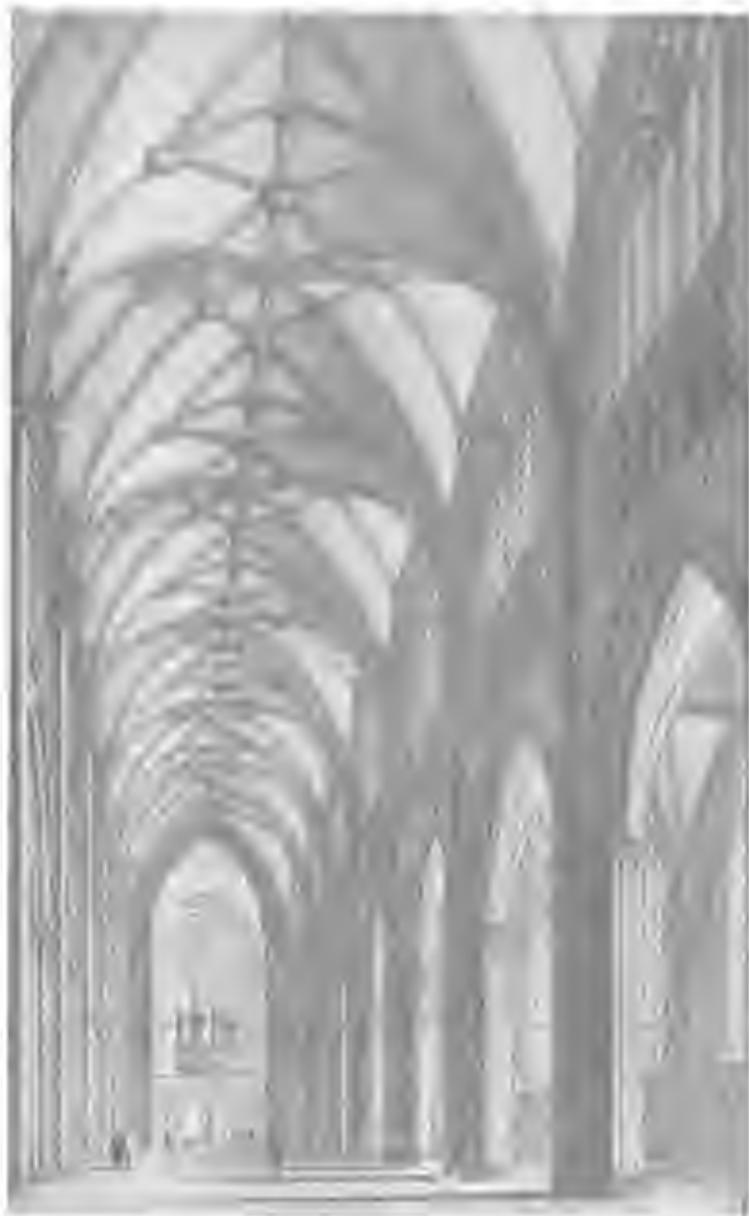


Рис. 42. Йоркский монастырский храм, центральный неф

других целей. Наверное, можно лучше понять великие здания этой эпохи, рассматривая их как многочисленные попытки поиска нового стиля. Один из этих путей исследования вел прямо к «перпендикулярному» стилю, и тип решения, предложенный этим стилем, ярко освещает общую проблему.

Из-за любопытного изменения нормального порядка развития две конструкции, которые должны были иметь наибольшее значение для будущего, — главный неф Йоркского монастырского храма и капелла Святого Стефана в Вестминстерском дворце — первыми последовали за Эксетером. Капеллу Святого Стефана нам лучше рассмотреть позднее, когда мы дойдем до обсуждения истоков «перпендикулярного» стиля. Однако неф в Йорке (рис. 42) заслуживает более высоких характеристик, чем те, что ему обычно присваивают. Дом капитула в Йорке уже познакомил нас с проблемами ажурных каменных работ. Решение упразднить центральную колонну не могло быть принято легко, поскольку оно приводило к значительным конструктивным затруднениям, касающимся возведения свода. Без колонны расстояние между опорами возрастало приблизительно до шестидесяти футов. Такие размеры пролета существенно превышали обычные границы опыта англичан, и в конце концов йоркские каменщики передали эту задачу своим коллегам-плотникам, которые симитировали каменный свод из дерева. Это был не первый случай, когда плотники приходили на помощь каменотесам. Им случалось это делать в Личфилде еще в 1240 году и немногим позже в капелле Генриха III в Виндзорском замке. Но успех бутафорских сводов в Йорке отмечает выдвижение древесной архитектуры по значимости на первый план, где она сохранила место до конца Средних веков. Если бы требовалось доказать, что в Англии при возведении сводов в основном ориентировались на визуальное впечатление, то вот и доказательство. Нам часто говорили, что каменные своды начали возводить как раз, чтобы избежать пожаров, от которых часто страдали деревянные крыши. Теперь колесо сделало полный оборот. В итоге все нефы и

трансепты Йорка также покрыли бутафорскими сводами. Хотя свод центрального нефа воздвигли лишь в середине XIV века, вероятно, спроектирован он был вместе с остальными приблизительно в 1290 году. Он разительно отличается от свода в Эксетере. Вместо густой системы нервюр он содержит относительно редкий узор абсолютно нового вида. Начать с того, что главных нервюр здесь всего лишь три, и между ними введена дополнительная система соединительных нервюр. *Эти короткие нервюры, начинающиеся и заканчивающиеся на больших нервюрах, называются лиернами.* В Йорке эта идея могла развиваться естественным путем из единообразного узора крыши дома капитула. Но в последнем десятилетии XIII века было еще несколько примеров ее применения, и, возможно, самый ранний из них демонстрируется хором Першорского аббатства (1288 год). Важность этой разновидности свода состоит в том, что она создает новый тип узора, бесспорно похожий на узоры ажурной каменной кладки на окнах. Главные нервюры как бы соответствуют огромному количеству окон, а лиерны — детализированному верху окон. Нет ничего странного, это новшество возникло из идеи применить к крыше узор ажурной каменной работы на окнах.

В других отношениях Йоркский собор также абсолютно противоположен Эксетеру. Окна выступают вперед гораздо сильнее. Аркады — высоки и широки, как в Линкольне. Стены верхних ярусов тонкие и плоские. Здесь нет стеного коридора, а окна клерестории перенесены в плоскость внутренних поверхностей стен центрального нефа. Еще более поразительно трактуется средний ярус вертикали. Йоркский собор создавался как двухъярусное сооружение. Ажурные каменные украшения на окнах спускаются точно до перевязки кладки над главной аркадой. Верхние их части застеклены, а нижние, на уровне крыш боковых нефов, — не имеют стекол. Это единственная уступка старому представлению о конструктивном трифорнии. Когда мы сравниваем неф в Йорке с предыдущими конструкциями соборов, он выглядит новаторским. Возможно, это не так

очевидно из-за огромных размеров нефа, которые выделяют его среди английских соборов, и также из-за того, что лишь немногие более поздние здания последовали его примеру. Тем не менее, он становится отправной точкой для конструкции соборов поздней готики в Англии, как покажет сравнение с нефами Кентерберии и Винчестера.

Второй цикл работ в Уэльсе, начавшийся в 1285 году и продолжавшийся в течение полувека, представляет нам более сложную «вариацию» Экстерского собора. Первое сооружение, дом капитула (рис. 43), почти наверняка строилось мастерами из Экстера. Его нервюрный конус, без сомнения, изящнее всех остальных, которые можно увидеть в Англии. Всего в конусе тридцать две нервюры, и вместе с ребрами, поднимающимися из углов здания, они производят ошеломляющее впечатление. Именно такой дом капитула должны были создавать каменщики из Экстера. В этой композиции окна определенно играют подчиненную роль, и общее впечатление подтверждает возврат к линкольнскому, а не вестминстерскому типу дома капитула.

Успешное применение конуса заставило строителей Уэльского собора настолько сродниться с этой идеей, что они сохранили ее, когда приступили к реконструкции восточной оконечности здания. Эта работа распадается на три хорошо определенные стадии: расширение хора, новая капелла Богоматери и ретрохор между ними. Отправной точкой для этой сложной работы стал проект восточной оконечности собора в Чичестере, который был начат приблизительно в 1187 году и затем в XIII веке проложил себе дорогу по Южной Англии, чтобы попасть в Уэльс через Винчестер, Солсбери и Экстер. Но в Уэльсе привычные расположения подобно решетке были радикально изменены. Капеллу Богоматери сделали несимметричным вытянутым многоугольником, а столбы в ретрохоре (рис. 44) расставили в форме шестиугольника, не обращая внимания на главные осевые линии здания. Этот удивительный план имеет смысл только из-за визуальных эффектов, которых он позволяет добиться. Нередко утверждалось, что изыскан-



Рис. 43. Уэльский собор, дом капитула

ность Уэльского собора возникает от связи, существующей между капеллой Богоматери и ретрохором. В какой-то степени это справедливо, но искусная трактовка этих пространств была не самоцелью, а лишь средством. Связь между этими сооружениями описывается как «взаимопроникновение», но явно ошибочно, поскольку взаимности здесь нет, и ни одна из частей не теряет своей индивидуальности. Чтобы увидеть настоящее взаимодействие, необходимо вернуться в Солсбери. В Уэльсе капелла Богоматери — здание во всех отношениях самодостаточное. Это явствует из его формы, а еще больше из вида свода, имеющего цельный звездчатый узор из лиерн. Мы можем его считать экстравагантной модификацией идеи дома капитула в Йорке. Ретрохор

обтекает это звание, но различия между ними видны сразу. Они имеют разную высоту, их своды совсем не похожи, и даже столбы, то общее, что у них есть, повернуты разными сторонами в разных направлениях. Непросто описать ретрохор Уэльса как ясно определенную пространственную сущность. Хотя опоры формируют вытянутый шестиугольник в плане, свод над ними ничем не повторяет эту фигуру. Почти наверняка было бы ошибкой пытаться рассуждать о нем в терминах пространственной геометрии. По-видимому, у нас намеренно хотели вызвать неуверенность в отношении его точных границ. Вместо пространственной структуры мы должны были видеть объекты в пространстве. В какую бы сторону мы ни посмотрели, везде мы видим конусы из нервюр, за ними другие конусы из нервюр, и только где-то далеко окна бокового нефа и капеллы Богоматери отмечают конец. Хотя в ретрохоре есть несколько лиерн, но звездчатый свод отсутствует. По существу, в ретрохоре нашли свое развитие идеи дома капитула, но вместо единственного конуса мы обнаруживаем здесь их несколько. Расположение конусов треугольниками позволяет их хорошо видеть практически с любой точки. В игре участвует так много нервюр, что их просто невозможно расположить симметрично, и поэтому мы находим два близко расположенных ключевых камня с львиными головами, каждая из которых умудряется заглатывать пару нервюр, уже выполнивших предназначенные им функции. В любом другом окружении это было бы недопустимо, но едва ли имеет значение здесь, где все остальное выглядит случайно, иррационально и изысканно таинственно.

Как решение конкретной задачи, ретрохор Уэльса стал триумфом изобретательности, но как раз из-за его совершенства повторить это было непросто. Если обобщать тип церковной архитектуры ретрохора, то в результате его можно было бы отнести к церквям-залам. Но требования регулярности должны были низвести его до уровня рядового сооружения. Авторы пристройки к хору Уэльса действовали так, будто ретрохора не существовало. От нервюрных конусов они полностью



Рис. 44 Уэльский собор, ретрохор

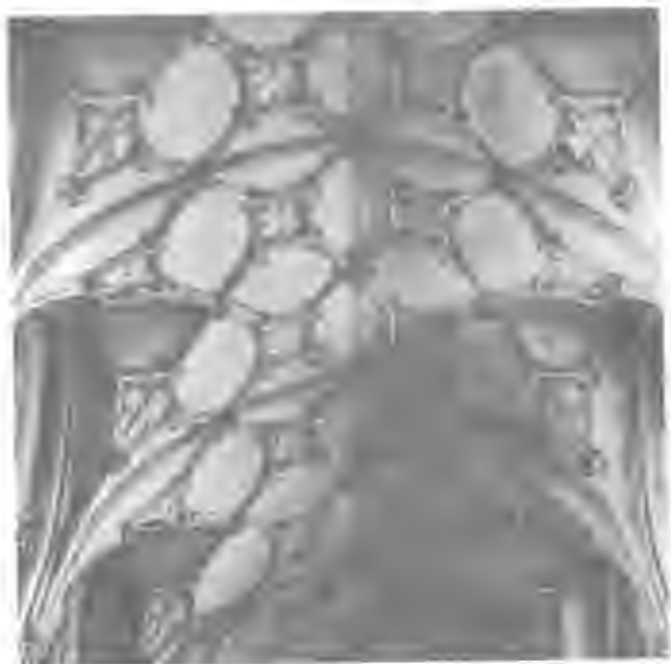


Рис. 45. Узьский собор, свод хора

отказались, и свод приобрел узор, состоящий из квадратов и шестиугольников, вставленных в прочный материал конструкции (рис. 45). Фактура узора очень хорошо соответствует узору ажурной каменной работы на окне. Однако единство клерестории и трифория нарушается стенным коридором, который сохранился от ранней работы, что лишь частично вознаграждается расширением трифория вниз, так, чтобы составлявшие его ниши покоились непосредственно на полудужьях арок в аркаде. Со своими твердыми вертикальными линиями хор Узьса словно разделяет настроение «перпендикулярного» стиля, хотя фактически здесь не используется ни одной специфической «перпендикулярной» формы. Позднее, когда работа переместилась к башням, это качество «перпендикулярности» проявилось более явно.

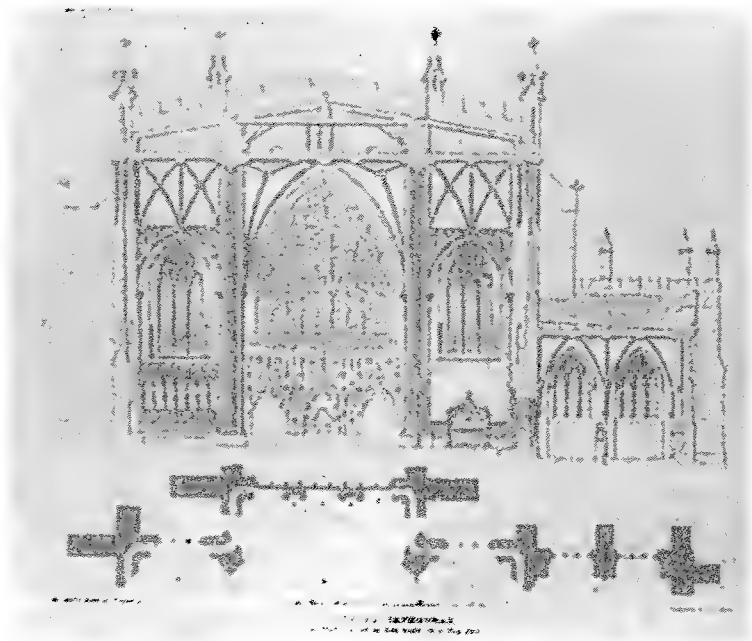


Рис. 46. Бристольский собор, поперечное сечение и план восточной оконечности. Воспроизведение оригинального плана

Любопытно, что, пока в Уэльсе продолжалось это второе строительство, всего в нескольких милях от него, в Бристоле, началось возведение сооружения, похожего на церковь-зал (рис. 46). Оно предназначалось для хора аббатства Святого Августина (в настоящее время — собор). К 1306 году работы были в полном разгаре. Можно было бы ожидать, что дизайнеры в Бристоле следовали тому же направлению мысли, что и мастера, выполнившие ретрохор в Уэльсе. Однако на самом деле им удалось избежать прямых аллюзий с Уэльсом и любыми другими крупными строительными проектами в Англии того времени. В результате была создана, несомненно, самая необычная и оригинальная из наших великих средневековых церквей.

Форма церкви-зала у Бристольского собора — то есть церкви, у которой центральный и боковые нефы имеют

одну высоту. — привлекла значительное внимание. Но как только мы сравним этот собор с традиционными церквями-залами в Германии или Западной Франции. становится абсолютно ясно, что бристольтские каменщики либо действовали преднамеренно бессистемно, либо задумывали что-то иное, кроме простого желания построить церковь-зал. Центральный и боковые нефы в Бристолье не создают единого интерьера, как можно было бы ожидать, и боковые нефы обладают обманчивой неопределенностью, которая с некоторых точек обзора почти разрушает эффект церкви-зала. Единственной чертой континентальных церквей-залов, бесспорно свойственной Бристольскому собору, является отсутствие клерестории. Отсюда следует, что все окна, кроме огромного восточного окна, сосредоточены в боковых нефях, и они не рассредоточены по двум рядам, а объединены в одном и занимают почти всю высоту стены. Как дополнение к этому объединению окон, арки главных аркад и арки сводов могут теперь сами сформировать одну систему. В результате нервюры и арочные лепные украшения, с одной стороны, и ажурная каменная работа на окнах — с другой, изолированы друг от друга. Иначе говоря, от беспорядочного смешения декоративных элементов, которое было таким явным в Эксетере, отказались. Именно это, кажется, и было основной идеей, вдохновлявшей бристольтских каменщиков. Если мы внимательнее изучим окна, то основательность, с которой ее применяли, проявится в деталях. В самом хоре оставили только большое восточное окно. Но в этом случае вопрос изоляции не возникает. Мастера из Бристоля, по-видимому, согласились с своими коллегами, что в окнах на завершающих фасадах нет ничего плохого. Чтобы подтвердить это соображение, они взяли на себя труд поместить окна боковых нефов в конце миниатюрной копии конструктивной системы хора (рис. 47). Конструкция отдельных пролетов боковых нефов в Бристолье чрезвычайно изысканна. Каждый пролет имеет собственную одноарочную аркаду с каждой стороны — то есть на востоке и на западе — и собственную систему сводов, ориентированную по гребневому ребру, прохо-



Рис. 47. Бристольский собор, южный боковой неф хора

дящему с севера на юг под прямым углом к хору. Завершающие фасады этих пролетов заняты упрощенными вариантами большого восточного окна хора. С этой точки зрения окна отодвинуты от хора, словно они отступили вбок от центрального пространства — отделены от проемов аркад, но сохраняют с ними связь. Но пролеты боковых нефов определенно имеют двойной смысл. Мастера никогда не теряли традиционного представления о боковом нефе как второстепенной перспективе, параллельной главной оси церкви. Сноровка, с которой они добились своего и в то же самое время гарантировали устойчивость всего здания, позволяет Бристольскому собору считаться самым изощренным произведением архитектуры во всей Европе того времени. В тех точках, где осевую нагрузку главных сводов принимают на себя аркады, каменные балки перекрывают боковые нефы и дают возможность внешним стенам сопротивляться деформации. Ниже этих балок находятся каркасные арки, поддерживающие их в середине и больше не несущие никакой нагрузки. У каждого, кто смотрит вдоль бокового нефа, отступающая аллея этих арок создает твердое впечатление, что боковые нефы ниже главного, и если бы на этом все закончилось, то создавался бы такой же эффект, как от бургундских сводов над боковыми нефами в Фаунтине и других старых цистерцианских аббатствах. Но в общую картину была привнесена последняя причудливая нота. Часть кладки между сводами каждого отсека нефов была убрана, чтобы осталось то, что на расстоянии кажется основанием небольшого реберного конуса, покоящегося на центре каждой балки и намекающего на неожиданные пространственные полости над ним и позади него. Этот странный, но очаровательный каприз, возможно, самая «своенравная» вещь в этом здании. Зачатки этой идеи могли возникнуть при виде вольной трактовки нервюрных конусов в ретрохоре Уэльса, но, кроме одной специальной адаптации этого мотива в Глостере, нет ничего, что хотя бы отдаленно его напоминало. Это был один из тех блестящих полетов фантазии, которые могут даже самое обычное здание превратить в произведе-

ние искусства. Но, как и в случае с ретрохором Уэльса, в Бристоле проявились таланты такого рода, которые не могли легко привести к созданию нового стиля.

То же самое можно сказать о восьминугольнике в Илчестере. Он занял место старой нормандской центральной башни, рухнувшей в 1322 году. Было разрушено несколько пролетов хора, а также пролеты нефа и трансептов, примыкающие к средокрестию. Вместо восстановления старых сооружений было решено по планкам, через углы построить стены и превратить средокрестие в восьминугольник. Не все его стороны имеют одинаковую длину, но всю конструкцию можно считать значительно расширенным вариантом дома капитула в Уэльсе, из которого убран центральный реберный конус, а над оставшимся отверстием помещен фонарь. В результате реконструкции было создано величественно просторное помещение, а фонарь предлагает почти театральное решение задачи о сочетании освещения и сводов. Яркий столб света, проходящий вертикально через сумрак сводов, создает эффект, не возникающий больше ни в каких других архитектурных сооружениях, разве что в Пантеоне. Возведение каменного фонаря оказалось задачей, непосильной для каменщиков Илчестера, и ее еще раз поручили плотникам. На этот раз, чтобы продумать решение, из Лондона вызвали королевского мастера-плотника Уильяма Херли. Фонарь в Илчестерском соборе еще больше укрепил возникшее раньше впечатление о виртуозности деревянных конструкций, а в данном случае он к тому же интересен тем, что в его стиле выражены пристрастия Лондона и королевского двора.

В это время, приблизительно к 1330 году, королевские мастера начали работать уже по всей стране. За несколько лет до этого в Личфилд для выполнения подобной работы пригласили Уильяма Рамсея, мастера-каменщика, выполнявшего все королевские заказы к югу от Трента. Но конечно, хор в Глостере — это самый известный пример, когда понадобилась помощь королевских специалистов.

Своим авторитетом королевские мастера в значительной степени были обязаны славе одного здания —

капеллы Святого Стефана в Вестминстерском дворце. Ее строительство началось в 1292 году. Снова заказчиком архитектурных работ стал королевский двор. Строительство в Вестминстерском аббатстве приостановилось перед смертью Генриха III в 1270 году, а Эдуард I первые годы своего правления главным образом заботился о возведении замков в Уэльсе. По-своему эти великолепные замки сами свидетельствуют о продолжавшемся проникновении в Англию влияний с континента. Мастер-каменщик, которому поручили строительство, был некий Джеймс из Сент-Джорджа, который вроде бы приехал из Савойи. Уэльские укрепленные города, например Конвей и Карнарвон, безусловно спланированы, как савойский город Ивердон, в то же время в возведении отдельных замков отразилась теория оборонительной войны, которая была сформулирована по опыту королевств крестоносцев и распространилась по Европе в течение XIII века. Капелла Святого Стефана была первой для Эдуарда работой не прикладной, а чистой архитектуры. Она началась вскоре после возвращения короля из долгого пребывания во Франции, и, как и аббатство, эту капеллу следует считать смесью английских и французских элементов, из которых одна конкретная французская идея оказалась крайне важной.

Своей формой эта капелла имитировала церковь Сент Шапель в Париже. Но она строилась через пятьдесят лет после Сент Шапель, и за это время каменщики французской придворной школы создали новую моду в архитектурной отделке. Во Франции проблемы, поставленные ажурной каменной работой на окнах, никогда не возникали в столь острой форме, которую мы обнаруживаем в Англии. Это объясняется тем, что с самого зарождения готической архитектуры там избегали толстых стен. По мере возможности стены считались плоскими поверхностями, и поэтому, когда во Франции изобрели ажурную каменную работу, она с какой-то естественной неотвратимостью распространилась от оконных проемов на соседнюю кладку. Скоро стало ясно, что такими средствами можно было достичь цельности впечатления, и в течение второй половины XIII века, по мере того как рас-

крывались возможности ажурной каменной работы, весь вид готических церквей как внутри, так и снаружи полностью преобразился. К 1300 году встречавшиеся повсюду столбы — элементы ранней готики — почти совсем исчезли, и ажурная каменная работа заняла их место как главный декоративный элемент в конструкции церквей. В изобразительном отношении это изменение было, возможно, главным отличием между ранней и поздней готикой, не только во Франции, но также и в большинстве других частей Европы.

Насколько мы знаем, именно в капелле Святого Стефана ажурная каменная работа впервые была использована в Англии подобным образом. По-видимому, она появилась в форме панелей, окружающих верхнюю часть большого окна, а короткие ажурные каменные занавески спускались над нижними окнами. За эти черты капеллу Святого Стефана стали называть первым «перпендикулярным» зданием в Англии. Чрезвычайно жаль, что она была разрушена в 1834 году, поскольку письменные свидетельства о ее виде хотя и многочисленны, но недостаточно полны, чтобы позволить нам проверить это мнение. Таким же серьезным несчастьем была потеря в «великом пожаре» 1666 года зала капитула старого собора Святого Павла, который был построен приблизительно в 1330 году и имел тесное стилистическое родство с капеллой Святого Стефана. В этом случае мы знаем, что внешний вид был таким, как на гравюре XVII века, но свидетельств об интерьере оставлено не было. Это серьезный пробел в изучении темы, особенно огорчает незнание точной формы свода. В результате этих потерь наше первое наиболее верное впечатление о том, чего можно было добиться, используя новый тип украшения, полностью зависит от Глостера.

Строительные работы в Глостере продолжались приблизительно с 1318 года до конца XIV века. Для их выполнения потребовалось отремонтировать южный боковой неф и изменить в церкви всю восточную часть главного нефа и крытую галерею. Ни одну из этих работ нельзя было назвать реконструкцией в нормандском или раннеготическом смысле — они касались лишь измене-

ния внешнего вида существующей кладки. Но решающая смена стиля произошла приблизительно в 1330 году, в тот момент, когда работы в южном боковом нефе были завершены, а в южном трансепте начались. Первые работы выглядели консервативно и скромно, но все сделанное после 1330 года выглядело революционным, выполненным в грандиозном и роскошном масштабе. Событием, ускорившим эти перемены, стали похороны в Глоестере короля Эдуарда II, убитого в 1327 году рядом с замком Беркли. В 1330 году после казни Мортимера Эдуард III запоздало начал восстанавливать репутацию отца. Говаривали, что «перпендикулярный» стиль был создан в Глоестере на доходы, полученные от поклонения Эдуарду II. Но это обожествление было почти наверняка воображаемым, и в настоящее время мы понимаем стиль Глоестера начиная с 1330 года как стиль, принесенный Лондоном и королевским двором в западные графства, связанные с сыновней почтительностью, которую испытывал новый король.

Центром этой новой работы был хор (рис. 48). Нормандскую апсиду обрели, а клересторию отодвинули. Но боковые нефы и галереи сохранены и формируют массивную конструкцию, внутри которой возведены ажурные каменные опоры, изящно спускающиеся с новой, более высокой клерестории на ступени почти вровень с землей, что создает вид полной изоляции от боковых нефов и галерей. В отличие от цветистых узоров декоративной ажурной каменной работы, в Глоестере она проста и строга. Вся конструкция базируется на прямоугольной панели с изогнутой и остроконечной верхней частью. Единственным достоинством этих панелей была возможность их бесконечного повторения и применения на любом типе поверхности или вообще без всякой поверхности. Некоторые панели заняты стеклом, другие наложены на крепкую кладку, третьи тянутся над проемами старых нормандских стен. Самый большой проем находится в восточной оконечности. Он весь заполнен застекленными панелями, формируя самое первое из английских «перпендикулярных» окон. Фактически это окно немного шире хора, стены которого скошены



Рис. 48. Глостерский собор — хор

наружу, чтобы его вместить. Окно тоже несколько скошено. Обычное впечатление об окне как об отверстии в стене здесь полностью отсутствует. Вместо этого хор заканчивается словно у стеклянного экрана, и вся конструкция приобретает характер хрупкого стеклянного дома, у которого отдельные части окон заполнены или затемнены.

Ясно, что хор в Глостере — совсем не обычный хор. Фактически это расширенная капелла, вроде Сент Шапель, предназначенная для останков убитого короля, который в свое время, как надеялись, должен был стать святым. Этим надеждам не суждено было сбыться, но в XIV веке во многих местах Европы стали появляться здания такого типа. Раньше построена и меньше, чем в Глостере, проработана монастырская церковь в Сен-Тибо, во Франции (рис. 49), где герцогский бургундский дом поклонялся мошам местного святого. Знаменитый хор Ахена, начатый в 1355 году, был на самом деле еще одним из королевских святилищ, предназначенным стать усыпальницей Карла Великого. Случай Сен-Тибо особенно интересен, поскольку там мы находим в зачаточной форме завесу из ажурной кладки, спускающуюся сверху до самого низа здания; она местами остеклена, местами за ней находится пустота, кое-где она наложена на сплошную кладку. Если в этой церкви выражено то, как французские провинциальные каменщики представляли себе такие здания приблизительно в 1300 году, то французское происхождение английского «перпендикулярного» стиля становится в принципе ясным. Почти все поздние готические стили Северной Европы, а также некоторые из южной части континента имеют корни в искусстве конструирования ажурной кладки, созданном в основном каменщиками французского двора во второй половине XIII века. С этой точки зрения возникновение «перпендикулярного» стиля отмечает завершение процесса, начатого в Вестминстерском аббатстве и согласовавшего английскую готику с главным направлением готики на континенте. Это не значит, что в «перпендикулярном» стиле перестали проявляться черты островной изолированности. Напротив,

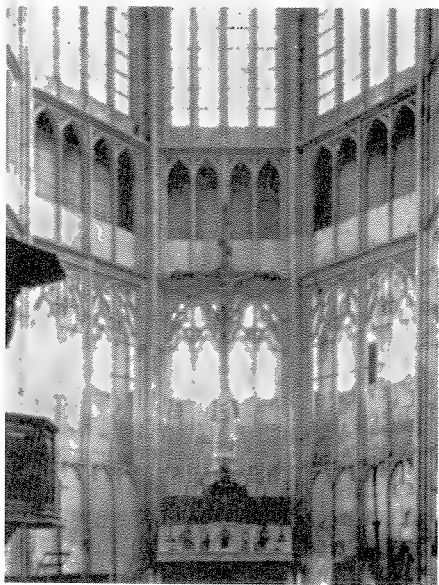


Рис. 49. Церковь в Сен-Тибо

его очень правильно охарактеризовали как «национальный стиль Англии». Еще раз англичане взяли от соседей с континента только то, что хотели, но не больше, и использовали это по-своему.

Термин «перпендикулярный» придумали в связи с глостерским собором, но его очевидная целесообразность не должна умалять тот факт, что этот стиль не ограничивается использованием массы вертикальных линий, но также характеризуется многими другими элементами. Когда мы сравниваем глостерский хор с другими экспериментальными зданиями, построенными за предыдущие пятьдесят лет, то более других нас, вероятно, впечатляют такие его качества, как ясность и прямота. В нем нет пространственной запутанности и беспорядочности, нет асимметрии, нет никаких иллюзионистских хитростей и никаких утонченных игр с полусветом и отраженным светом. Все в этом хоре таково, каким кажется, и все выглядит одинаково во всех направлениях. Прежде всего, Глостерский хор небогат деталями. Это было неизбежное

и добровольное ограничение в средствах, наложенное на себя архитекторами. Ясно, что потеряно было многое. А что приобретено? Если бы требовалось ответить одним словом, то это слово — единообразие. У зданий так называемого «украшенного» периода было по крайней мере одно общее — когда архитекторы сталкивались с проблемой сочетания скульптурных и плоских декоративных форм — столбов, сводов и ажурной каменной работы, — они разрешали ее, варьируя взаимосвязи элементов чрезвычайно образно и изощренно. Они не желали жертвовать ничем. В «перпендикулярных» зданиях, где также возникала эта проблема, она решалась упразднением всех скульптурных форм. Оставалась одна ажурная кладка. В конечном счете даже столбы и лепные украшения арок были как бы вывернуты наизнанку и превратились в ряды линий между смежными выпуклостями. Сам глостерский хор не ушел настолько далеко, но тем не менее в нем появился сплошной узор абсолютно нового типа. В особой манере здесь вновь торжественно заявил о себе тот постоянный интерес англичан к узорам, который уже создал шедевры в Дареме и Линкольне. Но теперь впервые мы можем говорить об истинно линейном узоре, из которого прорастает единообразие. Ведь в этой равномерно распределенной системе линий акценты отсутствуют — никаких деталей, отвлекающих наше внимание от целого. Вот почему на осмотр «перпендикулярной» церкви обычно не требуется много времени. Но общее впечатление иногда, как в Глостере, может быть ошеломляющим.

До сих пор ни слова не было сказано о сводах хора в Глостере. Дело в том, что это единственный диссонирующий элемент во всей композиции. Эти своды содержат, несомненно, самый запутанный звездчатый узор, когда-либо созданный в Англии. На нем просматривается не менее трех параллельных гребневых нервюр, несколько базисных нервюрных систем — четырехчастная, шестичастная и т. д. — накладывающихся одна на другую, и массу лиерн. Однако признать результат удовлетворительным в зрительном отношении смогли бы немногие. Очевидно, что такая значительная скученность

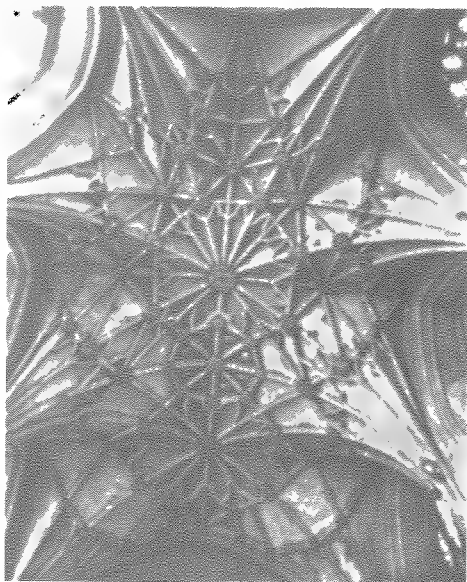


Рис. 50. Аббатство Тьюксбери, свод хора

была попыткой добиться соответствия и завершенности сплошных узоров на стенах и окнах. Но хотя звездчатые своды хорошо гармонируют с «украшенной» ажурной каменной работой на окнах, их несимметричные ячейки выглядят просто неаккуратно, преодолевая ярус за ярусом прямоугольных панелей. Есть еще один фактор, влияющий на согласованность сводов и стен. Узор свода по-прежнему создается нервюрами. Это неудобство осталось «перпендикулярному» стилю в наследство, и, несомненно, так оно и воспринималось, однако потребовалось много времени, прежде чем было выработано удовлетворительное решение.

Нетрудно понять главное в этой проблеме. Если стены и окна покрыты панелями с ажурной каменной работой, для получения полностью однородного интерьера требуется, чтобы своды трактовались в той же самой манере. Но как применить ажурную работу к своду? Приблизительно в то время, когда создавался глостерский хор, неподалеку в Тьюксбери велась аналогичная рекон-

струкция, и там мы можем увидеть своды, в которых между ребрами введены элементы ажурной работы, формирующие узоры в виде розы (рис. 50) — похожие на розу, представленную в одном из окон клерестории. Результат в Тьюксбери получился чрезвычайно поэтичным, и он знаменует шаг в нужном направлении. Но собор в Тьюксбери строился не в «перпендикулярном» стиле. Поэтому следовало подыскать нечто гораздо более формальное.

Окончательное решение появилось в галереях Глостера (рис. 51). Мы это называем «веерным сводом», хотя, возможно, термин не совсем точен. Слово «веер» предполагает наличие чего-либо полукруглого с лучами равной длины. Правда, есть поздние веерные своды с элементами, напоминающие лучи, но если думать в этом направлении, можно упустить главный момент первоначальной идеи, заключающийся в том, что эти своды полностью составлены из ячеек ажурной работы. Иногда они сопровождаются нервюрами, но это всегда чужеродные элементы для самого веера. Веерные своды не просто составляются из ячеек, но ячейки организованы как самостоятельная система. Каждая ячейка в основании веера разветвляется на две, каждая из них — еще на две и т. д. Укрупняясь, они все больше и больше принимают очертания типичных «перпендикулярных» панелей, и на всех стадиях имеется элемент упорядоченной неизбежности, служащий совершенным контрастом для бесконечно повторяемой ажурной работы на стене или окне. Ни один «перпендикулярный» интерьер в Англии не может соперничать с длинными аллеями глостерской галереи, по крайней мере с точки зрения единообразия. Если эстетический идеал этого стиля находит где-либо свое воплощение, то только здесь.

Были ли веерные своды придуманы в Глостере? По тому, с какой абсолютной уверенностью они выполнены, видно, что, по крайней мере, какие-то предварительные эксперименты проводились: может быть, это и так, но никаких подтверждающих материалов не сохранилось. В 1360-х годах в Херефорде, как нам известно,



Рис. 51 Глостерский собор. галереи

дом капитула (впоследствии разрушенный) был покрыт сводом, содержащим круг из частей вееров и целый веер в его центре, где находился нервюрный конус XIII века. Нетрудно понять, как идеально был приспособлен веер для этой цели, и уместно задаться вопросом, не возник ли он при таких обстоятельствах. По существу, ячейки веера порождаются таким же образом, как «лепестки» французских окон-роз XIII века, но только не в двух, а в трех измерениях. Одного этого достаточно, чтобы связать эту идею с обстановкой Лондона, в которой в начале XIV века развился «перпендикулярный» стиль, и в частности, мы много бы дали, чтобы узнать, как были возведены своды в доме капитула собора Святого Павла. Это здание было, вероятно, слишком мало, чтобы иметь центральную колонну, но в остальном могло установить связи между веерами в Глостере и Херефорде, с одной стороны, и французскими окнами-розами в Вестминстере — с другой. Двойные галереи старого собора Святого Павла также остались нам неизвестны. Возникли ли веерные своды так рано, но то, что они не использовались в глостерском хоре, не имеет отношения к дате их изобретения. Вначале вееры были лишь мелкомасштабными декоративными формами без какой-либо конструктивной полезности. Соответственно до конца XV века никто не осмеливался их использовать для протяженных поверхностей. Успешная попытка преодолеть это ограничение была, что весьма характерно, последним великим достижением английской средневековой архитектуры.

Глава 5

КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Архитектуру длительного периода между 1350 годом и Реформацией обычно характеризуют термином «перпендикулярный» стиль, но это не следует понимать так, будто все здания того времени выглядели как Глостерский собор, или что наступил застой. История «перпендикулярной» архитектуры — тема очень сложная, и никакого

более или менее полного исследования здесь не существует. Поэтому о ней следует рассказывать либо подробно, либо очень кратко. С позиции, которой мы придерживались до сих пор в этой книге, более благоразумным был бы второй вариант. Даже в этом случае, обсуждая «перпендикулярный» стиль в терминах одного стилистического направления, невозможно справедливо оценить его рамки, как для более ранних периодов. Шедевры этого стиля действительно до сих пор можно встретить среди соборов, аббатств или королевских часовен, имитирующих его масштабом и великолепием. Но если в XII—XIII веках и в начале XIV века в этих работах неизменно сохранялась преемственность, то в последующие двести лет они появлялись сравнительно редко. С другой стороны, «перпендикулярный» период был великой эпохой возведения приходских церквей в Англии, и хотя не принято обращать внимание на архитектуру приходских церквей, как на упрощенные варианты величественного стиля, применявшегося повсюду, но найдется немало зданий довольно высоких художественных достоинств, оправдывающих возникновение особой категории «перпендикулярного» стиля приходских церквей. К тому же именно в этот период светская архитектура в ее общественном и частном аспектах стала приобретать свойственные ей черты и на высоком уровне демонстрировать эстетические претензии, которые если не соперничали с претензиями архитектуры церковной, то, по крайней мере, подавали надежды, которые осуществились после Реформации. Не считая деталей, этот «светский «перпендикулярный» стиль», как его можно назвать, имеет мало общего с какими-либо разновидностями церковного стиля и заслуживает присвоения отдельного статуса в семействе стилей, составляющих нашу позднесредневековую архитектуру.

В таких книгах, как эта, для обсуждения всех многочисленных ответвлений «перпендикулярного» стиля не отводится много места, но следует подчеркнуть, что по мере того, как масштабные сооружения возводятся все реже, те же идеи, которые их связывают, все чаще встречаются среди более скромных работ других категорий.

и незаметно архитектура переходит от заинтересованности в изысканности конструкции к высокоорганизованному виду, созданному современной строительной индустрией. Значительную часть этого периода люди, которые в иной ситуации могли вкладывать средства в английскую архитектуру, проматывали свои огромные состояния в бесконечных войнах: сначала Столетняя война во Франции, затем — дома, между собой, — война Алой и Белой розы. Хотя строительство не было прекращено полностью, неизбежно более всего страдали дорогостоящие проекты. Наихудший период приходится ориентировочно на 1425—1475 годы. Только когда Эдуард IV и Генрих VII восстановили стабильное управление страной, обстоятельства снова оказались благоприятными для наиболее величественных разновидностей «перпендикулярного» стиля, и на этом уровне имеется отчетливый разрыв между двумя группами зданий. Одна группа принадлежит к второй половине XIV и началу XV века, другая — к концу XV и началу XVI века. Примечательно, что финансовая поддержка строительства всех этих зданий находилась в руках двух институтов, традиционно поддерживавших средневековую архитектуру, а именно: высшего духовенства и престола. В то же время за приходские церкви и светские здания платил очень широкий круг людей, принадлежавших к аристократии и процветающим слоям среднего класса. Развитие этого нового источника финансирования должно было приобрести наивысшую значимость после Реформации, когда на долгий период времени и церковь и монархия фактически сошли со сцены.

Прежде чем мы бросим беглый взгляд на другие проявления «перпендикулярного» стиля, будет уместно проследить успехи его «высшего уровня». Непосредственную реакцию на Глостерский собор среди проектировщиков больших церквей можно назвать скорее осторожной, чем восторженной. Особое назначение хора в Глостере помещает его в стороне от обычной церковной архитектуры. Он остался ярко выраженной капеллой. Декоративные возможности ажурных каменных панелей были широко признаны, но нигде больше они не трактовались

с таким же поразительным эффектом. Вместо этого последовал период компромиссов, в который новый мотив осторожно применялся в окружении существовавших форм. В результате получился какой-то гибрид «перпендикулярного» и «украшенного» стилей. В течение этого периода главный неф монастырского храма в Йорке оказывал такое же сильное влияние на определение конструкций больших церквей, как и Глостерский собор. Это влияние можно наблюдать в восточной оконечности самого Йоркского храма, начатой в 1361 году, где вертикаль и своды следуют главным линиям нефа, но большинство деталей демонстрирует влияние «перпендикулярного» стиля. Восточный фасад, с которого начались эти работы, покрыт «перпендикулярными» панелями, а главная его особенность — громадное «перпендикулярное» окно, размеры которого превышают размеры окна в Глостере. Все ажурные оконные украшения испытали влияние нового стиля, особенно это заметно в низких трансептах, где ажурная работа занимает всю стену сверху до самого низа. В обособленных средниках, формирующих подобие экрана с внешней стороны окон клерестории в капелле Богоматери, перевернута идея, которая использовалась в «Ангельском хоре» Линкольна, но она, как и другие «перпендикулярные» мотивы, может иметь французское происхождение.

Еще один пример компромисса дает неф Святой Марии Редклиф в Бристолье (третья четверть XIV века). Там средники окон клерестории опускаются до самой лепнины главной аркады, и в этом отношении результат ближе к представлению «перпендикулярного» стиля в Глостере.

Кульминации эта фаза достигла в конце XIV века, когда соборы Кентерберии и Винчестера получили свои нынешние нефы. В обоих случаях требовалось заменить или обновить разрушавшиеся нормандские сооружения. В Кентерберии провели полную реконструкцию, и ответственный мастер-каменщик, которым почти наверняка был Генри Йевеле, имел некоторую свободу действия. Об этом человеке известно больше, чем о любом другом средневековом английском каменщике, и его твор-

ческие способности, возможно, переоцениваются. Главный неф в Кентерберии (рис. 52), конечно, прекрасное здание, но красотой этой он гораздо в большей степени обязан своим пропорциям, чем новизне составных частей. Конструктивно он напоминает Йоркский монастырский храм, а отдельными деталями — Вестминстерское аббатство, где незадолго до этого Йевеле завершил работы в нефе, приведя его в соответствие со стилем XIII века, в котором были выполнены хор и трансепты. Особый вклад, внесенный Йевеле в Кентерберии, состоял в увеличении высоты главной аркады за счет клерестории. В результате ему удалось добиться весьма искусного компромисса между традиционным понятием о большой церкви с устремленными ввысь столбами, сильно подчеркивающими вертикальные линии, и пространственной однородностью церкви-зала, которая освещается главным образом через окна в боковых нефках. Наиболее ярко выраженной особенностью «перпендикулярного» стиля Кентерберийского собора, не считая башни Белл-Гарри, является ажурная каменная работа на окнах боковых нефов (рис. 53).

Перед Уильямом Уинфордом, винчестерским современником Йевеле, стояла гораздо более трудная задача. Там было решено не разбирать полностью нормандский неф, а сохранить столько старой кладки, сколько можно было включить в современную конструкцию. Хотя Уинфорд исключительно виртуозно решил эту проблему, результат неминуемо страдает по сравнению со спокойным и благородным нефом в Кентерберии. В частности, было невозможно сделать столбы такими же тонкими, как в работе Йевеле, а первоначальную толщину нормандских стен нельзя было полностью скрыть искусным переходом от одной плоскости к другой на уровне клерестории.

Все эти здания, от хора Йорка до нефа в Винчестере, имели звездчатые своды. Как мы узнали, в происхождении этого типа сводов нет никакой «перпендикулярной» специфики, и ни одно здание, в котором появляется такой свод, не заслуживает в полной мере названия «перпендикулярное». Хор в Глостере — достаточное доказательство этих качеств. Зачем же в таком случае его про-



Рис. 52. Кентерберийский собор, главный неф



Рис. 53. Кентерберийский собор, экстерьер нефа

должали использовать? Поскольку в то время никто не подумал записать свою точку зрения, нам остается лишь строить догадки, и в отсутствие каких-либо свидетельств все-таки мы можем предположить, что чисто декоративный характер логической альтернативы — то есть веерного свода — имеет к этому какое-то отношение. Одно дело — возвести веерный свод над галереей или даже над домом капитула, и совсем другое — построить его над главным кораблем церкви, достигавшим, быть может, сорока футов в ширину и восьмидесяти футов в длину. Чтобы это сделать, требовалось очень высокое мастерство, но еще больше была нужна сила духа. Ведь мы должны вспомнить, что средневековые каменщики не имели в

своим распоряжении никаких средств, позволяющих оценивать вертикальное и горизонтальное давление, порождаемое в их зданиях. Они работали в границах испытанных эмпирических правил, суммирующих традиционный опыт, накопленный в их цехе. Раздвигая границы, они попадали в область неизведанного. Звездчатые своды органически возникли из более ранних и простых форм. Но возведение веерных сводов требовало очень существенного разрыва с традицией, и люди очень долго собирались с духом, прежде чем решались возвести веерный свод над главным пролетом церкви. Пробный шаг в этом направлении, возможно, был сделан в XIV веке в своде нефа собора в Херефорде (его заменили в конце XVIII века), где нервюры появлялись из ячеек в тех точках, где те касались стен. Так же были организованы своды трансептов в Тьюксбери. Но в Норвиджском соборе мы все-таки встречаем звездчатый свод, возведенный над нефом в 1464 году, и даже часовня Святого Георгия в Виндзоре, спроектированная для Эдуарда IV, имеет веера только над боковыми нефами. К этому времени, однако, в Шерборнском аббатстве был сделан решительный шаг, и он привел к успеху.

Датировка Шерборна определена неточно. Реконструкция началась в начале XV века, но задержалась из-за пожара 1437 года, а повторная обшивка главного нефа сводами (рис. 54) и возведение сводов в северном трансепте выполнялись в последней четверти XV века. Веерный свод в хоре, конечно, появился раньше свода в нефе и вполне может принадлежать к первой половине XV века. Однако, если это действительно так, его необычная изоляция, вероятно, означает, что какая-то важная часть работы того времени была утрачена. Не считая эффекта усеченного конуса, который мы наблюдаем в своде Винчестера и который представляет собой переходный вариант от звездчатого к веерному своду, мы не встречаем ничего нового вплоть до самого конца XV или начала XVI века, когда внезапно появилось большое количество масштабных веерных сводов, благодаря которым «перпендикулярная» архитектура обрела свою вторую жизнь.



Рис. 54. Аббатство Шерборн. главный неф

Восстановление мира внутри страны, сильная власть Эдуарда IV и с ней широкомасштабное возобновление королевского финансирования положили начало тому, что, кстати, было названо «золотой осенью» английской средневековой архитектуры. В особенности *три здания, обязанные необыкновенной щедрости престола, сформировали великолепную кульминацию всей средневековой традиции. Это часовни Святого Георгия в Виндзоре, Коллежда короля в Кембридже и Генриха VII в Вестминстерском аббатстве.*

Часовня Святого Георгия была начата, и ее проект был определен, прежде чем стало ощущаться влияние



Рис. 55. Часовня Святого Георгия, Виндзор

достижений в Шерборне. Соответственно, ее высокие своды (рис. 55) приобрели звездчатый узор. Хотя это здание должно было служить часовней, вид сводов и двух боковых нефов делает его гораздо более похожим на соборы конца XIV века, чем на Глостерский хор. Фактически, это один из последних осуществленных в Англии до Реформации проектов больших церквей. Несмотря на наличие традиционных элементов, внутри здание производит впечатление наиболее развитого «перпендикулярного» стиля, созданного после Глостера. Частично такой эффект возникает из-за многочисленных панелей, частично благодаря пропорциям здания, которые в общей вертикали воспроизводят прямоугольный вид отдельной панели. Это внутреннее единообразие усиливается благодаря использованию по всему зданию сплюснутых четырехцентровых арок.

Часовня Святого Георгия была завершена Генрихом VII. Другое строительство, оставленное незаконченным одним из его предшественников, предоставило шанс для редкой щедрости короля. Это была часовня Колледжа короля в Кембридже (рис. 56). Задумана она была основателем колледжа Генрихом VI не столько как неотъемлемая его часть, а как грандиозное подтверждение его личного благочестия. Таким образом, это здание делалось не по образцам предыдущих часовен в колледжах, например Нового колледжа в Оксфорде, а в подражание соборному хору. Ближайшим прототипом был в действительности Глостер, и из всех зданий в Англии, испытавших влияние опередившей свое время конструкции глостерского хора, в одной этой часовне осознанно взялись за проблему однородности «перпендикулярного» интерьера в том месте, где она была оставлена в Глостере, и нашли для нее убедительное решение. По существу, часовня задумывалась как глостерский хор, из которого убрана вся посторонняя кладка, то есть все панели полностью свободны для застекления. Как она могла бы выглядеть, если бы строительство завершалась при Генрихе VI, мы можем догадаться по часовне Богоматери в Глостере, которая была начата несколькими годами ранее и сама является отдельно стоящей разновидностью хора в уменьшенном



Рис. 56. Часовня Колледжа короля, Кембридж

масштабе. Но возможно, нам повезло, что строительство часовни в Колледже короля на какое-то время приостановилось из-за нехватки средств: ведь когда Генрих VII дал денег на завершение часовни, веерные своды уже стали реальным предложением. Работа над ними началась в 1508 году группой мастеров, незадолго до этого получивших опыт возведения таких сводов в Питерборо. Они снабдили Колледж короля самым изящным набором сводов, когда-либо созданным в крупном масштабе, и в результате получили наиболее величественный из всех «перпендикулярных» интерьеров, на самом деле единственный интерьер, где была достигнута совершенная гармония сводов, окон и панелей и образована монументальная перспектива. Особенно удачно, что здание, настолько зависящее от расположения окон, могло пользоваться редкой привилегией сохранить цветные стекла.

Строгое достоинство часовни Колледжа короля — это нечто такое, чего можно достичь лишь однажды, и третий из поздних шедевров «перпендикулярного» стиля, часовня Генриха VII, чрезвычайно от нее отличается во всех отношениях. Генрих VII как покровитель архитектуры представляет собой парадоксальную фигуру. Он не слишком интересовался строительством, как таковым, тем не менее у него есть три работы, превосходящие даже здания Генриха III. Завершение часовни для сторонников Йорков в Виндзоре и часовни для приверженцев ланкастерской династии в Кембридже, возможно, следует рассматривать как жесты, продиктованные политикой примирения. Но в Вестминстере он строил часовню для себя, и только здесь мы находим то, что отвечало его личным вкусам. Для нее король не жалел средств. Старинную часовню Богоматери в аббатстве снесли и составили новый план для одного из наиболее замысловатых геометрических сооружений во всей средневековой архитектуре. По плотности украшений с ним не сравнится ни одно здание во всей Англии. При этом в нем не заметно никаких знакомых черт, только некоторое общее влияние конструкции часовни Святого Георгия. Но если там светло, ясно и гармонично, то в Вестминстере возникает только впечатление беспорядка и



Рис. 57. Вестминстерское аббатство, часовня Генриха VII

перегруженности форм, которое неуклонно усиливается, когда наш взгляд движется от сомкнутых рядов статуй в средней секции вверх к сводам (рис. 57). Нигде больше в Англии скульптура не играет такой важной роли в интерьере большой церкви, и нигде больше нет таких сложных сводов. Они почти не поддаются описанию. В них используются две основные идеи: веерный свод и орнамент-подвеска. Орнаментальная отделка в виде подвесок в английской архитектуре позднего Средневековья имеет долгую и увлекательную историю. Первые подвески были деревянными, несли определенную конструктивную функцию, хотя часто применялись и как чисто декоративные элементы. По-видимому, их за-



Рис. 58. Факультет богословия, Оксфорд

имствовали каменщики Оксфорда в середине XV века. Подвески появились в своде факультета богословия (рис. 58) и позднее в здании, которое ныне стало собором, когда родилась идея «нанизывать» подвески на поперечные нервюры. В Вестминстере этот процесс продвинулся еще дальше, и подвески располагаются в центрах веерных конусов (рис. 59). В результате возник ряд вееров, которые словно свешиваются в пространстве с поперечных нервюр. В Вестминстере веера меньше, чем элегантные конструкции Колледжа короля, а плотность ячеек гораздо выше. Более того, между подвесками и стенами введены дополнительные веера, и по направлению к стенам свисают дополнительные подвески, поэтому создается общее впечатление не столько церкви, сколько диковинной пещеры с рядами фантастических сталактитов. В этой работе, торжествующе пренебрегающей всеми традиционными концепциями возведения сводов, без сомнения, проявилась изобретательность. Но экстравагантность недалеко от вульгарности, и нас не покидает впечатление, что неуклонное усиление декоративной составляющей наконец-то перешло границу.

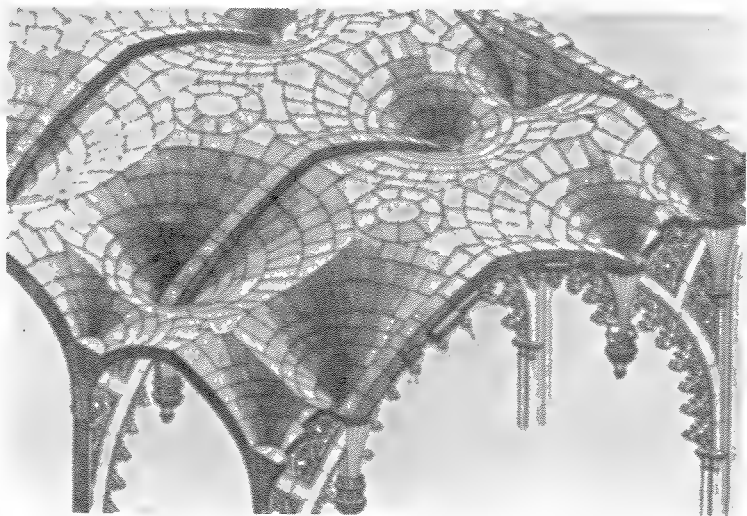


Рис. 59. Вестминстерское аббатство, часовня Генриха VII, система сводов

Часовня Генриха VII стала, несомненно, особым достижением, и по-своему она, как и часовня Коллежда короля, наводит на мысль, что будущим архитекторам почти не оставлено работы. Иначе это подтверждается последней из больших средневековых церквей, построенной в Англии, — аббатством в Бате, которое строилось с 1499 года до самой Реформации. Старая нормандская церковь пришла в аварийное состояние и была слишком большой для небогатого аббатства. Вместо того чтобы попытаться выполнить полную реконструкцию, епископ Бата и Уэльса решил построить новую церковь меньших размеров на месте нормандского нефа. Епископ имел связи при дворе и каменщиков, двух представителей семьи Вертю, взял с королевской службы. Таким образом, аббатство заслужило честь оказаться в одной группе с другими королевскими работами того времени, но поддерживалось не такими существенными средствами, и по сравнению с Колледжем короля или Вестминстером оно было обречено выглядеть скучным, безжизненным зданием. Вертю обещали епископу самые великолепные своды в стране, но едва ли тогда они

планировали создать этот монотонный веерный свод, который мы можем увидеть теперь, поскольку для хора, видимо, предназначался очень плоский свод. возможно, на базе четырехцентровой секции, как в часовне Святого Георгия в Виндзоре. Не слишком подходящим дополнением были веера, такие тонкие, что ячейки стали однообразными. Тот, кто их проектировал, или не пытался, или не хотел ввести своего рода дублирующие узоры, которые в Колледже короля делают своды гораздо более убедительными.

Предполагать то, что могло бы случиться, если бы события развивались иначе, всегда опасно. Но достаточно ясно, что к тому времени, как Реформация положила конец долго существовавшей традиции построения церквей, эта традиция была почти истощена, и трудно понять, из какого источника она могла бы восстановить силы, когда все континентальные источники в какой-то степени находились в таком же положении. Простой факт говорит о том, что лишь очень немногие изменения могли затронуть темы веерного свода и панелей. Эстетический идеал «перпендикулярного» стиля был куда более жестким и монотонным, чем мотивы ранней готики, и, если бы обстоятельства были более благоприятны для крупномасштабного строительства церквей, ограниченность стиля могла бы проявиться задолго до XVI века.

Но если «перпендикулярный» стиль предоставлял лишь ограниченные возможности варьирования конструкций больших церквей, он компенсировал этот недостаток, выявляя совершенно новые области для творчества. Одной из таких областей стали церковные башни. По мере того как своды и ажурная кладка на окнах становились все более и более стереотипными, честолюбивые мастера находили применение своим талантам, изменяя внешний вид старых соборов и аббатств. Уже в первой половине XIV века Линкольн и Солсбери определили моду на внешний вид, а второй из этих соборов был увенчан несравненным шпилем. В течение следующих ста пятидесяти лет Уэльс, Вустер, Йорк, Беверли (рис. 60), Глостер и Кентерберн, если назвать лишь са-



Рис. 60. Монастырский храм Беверли

мые известные места, последовали их примеру. Эта мода никоим образом не ограничивалась большими церквами. Бостонская церковь в Линкольншире, церковь Сайренстера в Глостершире, приходские церкви Сомерсета, Мертона, колледжа Магдалины в Оксфорде — все свидетельствуют о рвении, с которым эта особая форма архитектуры была поддержана на других уровнях.

Все эти башни, по сути, имеют простую форму, создающую эффектный силуэт не сложностью деталей, а пропорциями. Существенно отличаясь от фантастических, ажурных конструкций башен на континенте, они настолько же типично английские, как и другие аспекты «перпендикулярного» стиля.

То же самое справедливо в отношении «перпендикулярных» приходских церквей. Многие из них — например, в Гулле и Ковентри — действительно крупные зда-

ния. Но их конструкция обычно проста. Едва ли в какой-либо из этих церквей можно найти свод. В этом отношении церковь Святой Марии Редклиф в Бристоле совершенно особое здание. Вместо сводов в приходских церквях обычно применялись изысканные деревянные крыши. Это качество позволяет обходиться без проработанных форм контрфорсов, кладки часто чуть больше, чем нужно для обеспечения элегантных аркад и рам для окон. Эти церкви чрезвычайно светлы и просторны, часто богато декорированы, как в роскошных церквях XVI века Лавенхема в Суффолке или Сайренстера в Глостершире (рис. 61). Но славятся эти церкви особенностью, которая позволяет поместить их отдельно, — деревянными крышами. Ничего похожего не найти в городских церквях на континенте, например в Льеже или Нюрнберге, почти везде встречаются каменные своды. Об использовании древесины в соборной архитектуре время от времени упоминают, но, несмотря на многочисленные успехи, древесина всегда оставалась вторым материалом после камня. В приходских церквях древесина использовалась для крыш постоянно. В каждой церкви со сводом или без него кровельный материал поддерживается деревянной рамой, и там, где нет промежуточной каменной балки, дерево создает изысканную декоративную завершающую деталь.

По мере роста амбиций мастеров в употребление вводились новые методы деревянного строительства, применяемые для покрытия широких пролетов. Наибольший эффект давал принцип консольной балки, который использовался в большинстве наиболее богатых зданий, не в церквях, а в больших залах дворцов и колледжей. Первым и наиболее впечатляющим примером из всех сохранившихся зданий, покрытых крышами с консольными балками, является крыша зала Вестминстерского дворца (рис. 62). Разработанная королевским плотником Хью Херлендом в 1394 году, она простирается на шестьдесят

Консольная балка — выступающая из стены горизонтальная конструкция, служащая для поддержания различных частей здания (например, карнизов). Нередко низ консольной балки декорирован волнотой. (*Примеч. ред.*)



Рис. 61. Церковь в Сайренстере, неф

восемь футов, не менее. Эта крыша представляет собой великолепную смесь конструктивных и декоративных элементов, большие деревянные балки компенсируются свободно стоящими ребрами деревянных ажурных панелей.

Крыши с консольными балками продолжали возводиться даже в XVI веке, и со временем они прорабатывались все более искусно. В зале Миддл-Темпл в Лондоне, построенном в Елизаветинскую эпоху, использовались два ряда консольных балок, в Большом зале Эдуарда IV в Элтхемском дворце, построенном приблизительно в 1479 году, с концов консольных балок свисают подвески. Кроме того, этот же элемент применялся в Хэмптон-Корт. Подвески использовались и сами по себе. Они довольно скромно украшают плоский потолок Кросби-Холл в Лондоне и гораздо более выразительны на крыше нефа собора Святого Давида в Пембрукшире. Что произошло, когда этот мотив освоили каменщики, мы уже рассказывали в связи с часовней Генриха VII в Вестминстере.

Королевские залы открывают для нас светскую архитектуру. До сих пор мы почти не останавливались на этой теме, отчасти потому, что по сравнению с массой средневековых церквей сохранилось очень незначительное число светских зданий. Но дело также в том, что эти сооружения следует рассматривать совершенно иначе. Их конструкции различаются гораздо существеннее, чем проекты больших церквей; говоря о них, гораздо больше внимания следует уделять назначению и общему впечатлению, чем декоративным деталям или конструктивным методам. Чтобы их понять, необходимо кое-что узнать о том, что в них происходило.

Наиболее важно понять, в какой степени жизнь человека в Средние века была публичной — по крайней мере, жизнь тех людей, которые были в состоянии строить для себя прекрасные дома. Основной единицей был не отдельный человек и не семья, а группа или община. Наиболее очевидные примеры представляют монас-

Ф у т — английская мера длины, равная 0,31 м.



Рис. 62. Вестминстерский дворец, зал

тыри, в которых жилые здания были прекрасно организованы ради особого вида общей жизни, которому монахи себя посвятили. Но даже вне монастыря люди, занимавшие высокое положение, редко могли наслаждаться тем, что можно было бы назвать частной жизнью. По большей части их жизнь проходила перед постоянной аудиторией, состоявшей из вассалов и челяди, и этот социальный образец точно отражен в истории светской средневековой архитектуры.

В миру аналогом монастырского здания был большой зал. Он был ядром любого значительного средневекового жилища с саксонских времен до XV века. Вокруг него группировались кухня, кладовые, частные покои и часовня. Отношения между этими составными элементами

естественным образом менялись. Первые значительные по размеру и дошедшие до нас поместья входят в нормандские замки. Эти замки, в огромных количествах разбросанные по всей стране, были, прежде всего, центрами феодальной власти, а их расположение, в первую очередь, — расположение военной крепости. Сначала они состояли лишь из насыпи, увенчанной башней, и укрепленного пространства — отсюда название, которое обычно употребляют для этого типа замка: *motte and bailey*¹. Но замки также были местами постоянного проживания, и знатым господам вместе с их гарнизоном нужны были семейные поместья. Иногда эти комнаты встраивались в большие каменные главные башни, которые в течение XII века заменили башни из дерева. В лондонской башне Уайт-Тауэр или в башне Рочестерского замка, в графстве Кент, и в наше время можно увидеть зал, часовню и другие поместья. Но главная башня была, прежде всего, последним оплотом обороны и не подходила для жилья, когда отсутствовала опасность. Следовательно, чаще большой зал строили внутри ограждения, но на некотором расстоянии от главной башни. Так, зал Ричмондского замка в Йоркшире стоит в дальнем углу его двора. Позднее, когда способы ведения войны изменились и главная башня утратила свою важность, иногда ее превращали в самый настоящий жилой блок, и в башнях Пели на севере Англии эта идея сохранилась — там были спроектированы хрупкие укрепления, предназначенные для отражения грабительских нападений шотландцев.

По мере того как укреплялась королевская власть, феодальные войны постепенно прекратились, необходимость физической защиты крепких стен стала не такой острой, и основное внимание начали уделять не военному, а жилому назначению замка. Уже к концу XII века стали строить такие замки, как Оукхем, графство Ратлендшир, в которых большой зал, безусловно, был самым важным элементом. Инициатива в этом процессе принадлежала, в первую очередь, епископам, а затем уже — королю. Зал епископа Падси в Бишоп-Окленде.

Буквально: холм и двор (англ.). (Примеч. пер.)

графство Дарем, и зал Генриха III в Винчестерском замке дошли до нас, чтобы проиллюстрировать эту тенденцию. Немногие королевские замки и дворцы сохранили свою средневековую форму, но в случае с епископскими дворцами нам повезло больше. В Уэльсе до сих пор можно видеть беспорядочно разбросанную, живописную группу зданий, воздвигнутых в разные годы XIII века, которые, несмотря на определенные особенности, должны быть довольно типичными для этого класса в целом. Внутренний зал, часовня и частное помещение над большим залом для уединения семьи хозяина замка, к которым добавлялся второй большой зал, группируются вместе без всякой явной системы, а в отдельных случаях едва соприкасаются. Представление о большом доме как о компактном и цельном строении еще должно было появиться в будущем.

С военной точки зрения строительство замков в Англии достигло своей кульминации в ряде сооружений, созданных Эдуардом I в Уэльсе в конце XIII века. Они находятся в стороне от эволюции жилой архитектуры, однако в какой-то степени в них предвосхищаются определенные черты замков вида «livery and maintenance»¹ позднего Средневековья. После 1300 года феодальный набор рекрутов перестал быть серьезным военным фактором. Место рекрутов заняли профессиональные наемники, или «люди на содержании», которые, хотя и были гораздо лучшими солдатами, имели склонность быстро переходить на сторону противника. Чтобы противостоять возможным тяжелым последствиям таких действий, иногда предпринимались тщательно продуманные меры предосторожности, в большей или меньшей степени делающие невозможным для гарнизона получить доступ в частные покои хозяина замка. Возможно, лучше всего это видно в замке Бодиа-Касл (1386 год) в Суссексе, где все сделано в двух экземплярах: один раз для лорда и еще один раз для его людей. Бодиа был одним из последних замков в Англии, строившихся строго в воен-

¹ То есть с содержанием личного войска, которое могло обеспечить поддержку одной из сторон в споре между феодалами или между феодалом и престолом. (Примеч. пер.)

ных целях, и не каждый так называемый замок позднего Средневековья был так же подготовлен к обороне. В Стоукее (приблизительно 1291 год), графство Шропшир, все укрепления сконцентрированы в прочной башне, пристроенной к одной стороне зала. Ту же идею в сильно увеличенном масштабе мы обнаруживаем в Таттерхольте (после 1431 года), графство Линкольншир, где сама башня становится главной частью дома, а ее оборонительные возможности сведены до минимума.

Заметной чертой конструкции дома и замка в эпоху «перпендикулярного» стиля было, несомненно, снижение важности идеи о доме как месте, обеспечивающем убежище и защиту в военное время. Не то чтобы война как социальное явление в Англии исчезла совсем. Напротив, XV век стал свидетелем большего насилия, чем любое другое время с середины XII века. Но это, конечно, не те виды насилия, которым можно было противостоять с помощью массивных укреплений. Типичным зданием того времени было укрепленное поместье феодала, пример которого мы можем увидеть на руинах в Саус-Уинфилде (середина XV века), графство Дербшир, где снова единственную сильную по внешнему представлению одну крупную башню, на этот раз ветроенная в упорядоченный план с двумя внутренними дворами. Но уже задолго до Саус-Уинфилда это относительное безразличие к укреплениям привело к нескольким интересным экспериментам. Например, в Актон-Бернелле, графство Шропшир (рис. 63), построенном ориентировочно одновременно со Стоукеем, епископ Бернелл Уэльский, внесший в этот дворец значительный вклад, создал для себя фактически деревенский дом. Здесь обычные элементы жилища сжаты в четком прямоугольном плане, почти так же, как в главных башнях XII века, но от традиции построения замков взято лишь использование башен по углам. Они лишь придают симметричность внешнему виду сооружения. В XIV веке это здание, слишком рано предвосхищающее загородный дом будущего, демонстрирует не столько влияние, сколько идеалы рыцарства, которые требовали фона с башнями и зубчатыми стенами, но часто довольствовались не первоклассным оригиналом, а живопис-



Рис. 63. Актон-Бернелл-Холл

ной подделкой. Хотя до окончания Средних веков говорить о поддельных замках было бы преждевременно, но, глядя издаലെка на Херстмонсо-Касл (1441 год) в Суссексе (рис. 64), на вход в Вордер-Касл (1393 год) в Уилтшире или зал Джона Гонтского (приблизительно 1390 год), Кенилуорт, находишь в них определенный элемент театральности, не имеющий никакого отношения к чисто военным соображениям.

Еще один фактор, помогавший различать жилую и военную архитектуру на закате Средних веков, связан с применением кирпича. Кирпич внедрялся на востоке Англии в течение XIV века или даже раньше из Германии и Нидерландов, а к эпохе Тюдоров он распространился по большей части страны и использовался в таких чрезвычайно больших домах, как Торнбери-Касл (приблизительно в 1511 году), Глостершир, и Хэмптон-Корт. Архитектура из кирпича обладала собственными декоративными возможностями, позволяющими создавать такие причудливые сооружения, как дымовая труба в Торнбери (рис. 65).



Рис. 64. Херстмонсо-Касл



Рис. 65. Торнбери-Касл,
дымовая труба

Наконец, росло использование широких стеклянных окон. Везде, где наибольшее внимание уделялось каменным стенам, жилые помещения должны были производить чрезвычайно мрачное и угрюмое впечатление, и, наоборот, хорошо освещенный дом был верным признаком того, что комфорт и удобство стали критериями, которые следовало принимать в расчет, даже если они не заменяли полностью безопасность и защиту. Дом в «перпендикулярном» стиле никогда не изобилует стеклом, как «перпендикулярные» приходские церкви, но окна эркеров, вошедшие в повсеместное употребление, чтобы освещать высокие столы семейных залов, окна пролетов парадных помещений в Торнбери и обширные, отделанные стеклу участки стен в Оквелс-Манор (приблизительно 1450 год), графство Беркшир (рис. 66), или в жилище настоятеля аббатства Мач-Венлок, графство Шропшир, — все указывало на высокий уровень, достигнутый этой новой модой накануне Реформации.

Что касается общей планировки, решающие перемены, по-видимому, произошли после отказа от защитной несущей стены старинных замков. Это событие потребовало, чтобы сами жилые помещения группировались гораздо более упорядоченно. Из центра, включающего зал, частные покои и часовню, они распространяются вокруг двора, часто отгороженного от внешнего мира сплошной стеной, которую нарушают только большие ворота. Потрясающий импульс к появлению этой разновидности сооружений был дан развитием системы колледжей в университетах Оксфорда и Кембриджа. Сами университеты существовали задолго до того, как возникла мысль о создании постоянных учреждений, где учащиеся и преподаватели могли бы жить, объединенные в управляемые общины, иначе говоря, колледжи, но фактически лишь с образованием в 1379 году Уильямом Уайкхемом Нового колледжа в Оксфорде возникли определенные формы. Уайкхем был тесно связан с дворами Эдуарда III и Ричарда II и стал одним из наиболее заметных покровителей архитектуры за все Средние века. Наряду с Новым колледжем он основал школу в Винчестере (Винчестерский колледж), где как епископ



Рис. 66. Оквелс-Манор

он нес ответственность за большинство преобразований, выполненных Уильямом Уинфордом в соборе. Его знакомство с дворцовым стилем началось в Виндзорском замке в 1350-х годах, и именно он ввел строгий «перпендикулярный» стиль в университетах, где тот процветал до конца Средних веков. Основными составными частями в любом колледже были часовня, зал, библиотека, помещения для главы колледжа, членов совета и учащихся. Таким образом, и в университетах возникала проблема, напоминавшая задачу размещения семьи и слуг, хотя сущность протекавшей в колледже деятельности и более насыщенная общинная жизнь придавали часовне и залу колледжа большее значение, чем в обычном доме. Сосредоточение комнат учащихся вокруг дво-

ра, или «четырёхугольника», с одной стороны которого находились часовня и зал, было очень подходящим решением, и устройство Нового колледжа оказало значительное влияние на учреждения, основанные впоследствии в Оксфорде.

Можно было ожидать, что в Кембридже место Нового колледжа должен был занять Колледж короля, который вместе с Итоном специально планировался Генрихом VI так, чтобы быть равным учреждениям Уайкхема в Оксфорде и Винчестере. Но почти все средства, которые удалось собрать для Колледжа короля, ушли на строительство часовни, и в том, что касалось конструктивного решения, оно оказало меньшее влияние по сравнению с Колледжем королевы, где огромное сторожевое помещение и использование кирпича предвосхитили появление колледжей XVI века эпохи Тюдоров.

До нас дошло не слишком много гражданских зданий, которые должны были заметно выделяться в процветающих городах конца Средних веков. Хорошим примером такого здания была рагуша в Йорке, разрушенная во Вторую мировую войну. Но здесь, то там можно увидеть средневековый постоянный двор, демонстрирующий отдельные оригинальные черты — например, в Нортон-Сент-Филиппе и Гластонбери, графство Сомерсет. В то же время комплексы Викерс-Корел-Клоус в Уэльсе и дома XV века в таких богатых, производивших шерсть городах, как Лавинхем, позволяют нам познакомиться со скромной жилой архитектурой. Едва ли нас может удовлетворить то, что осталось. Однако сохранилось достаточно сооружений, чтобы мы могли понять жизнеспособность «перпендикулярной» архитектуры. *Ее главным достижением было не решение одной стилистической проблемы, а способность успешно совладать с быстро расширявшимся набором проблем, возникавших вместе с изменением и развитием общества. В этом смысле «перпендикулярная» архитектура заслуживает звания национального стиля.* Поклонники «перпендикулярного» стиля могут также подумать, что у архитектуры, возникшей после него, заслуг не больше.

Часть вторая

ПИТЕР МЮРРЕЙ

Глава 6

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ТЮДОРОВ И ЯКОВА I

Средневековые дома, безусловно, были весьма неудобными для жилья. По нашим стандартам, в них почти отсутствовала обстановка, дымоходы представляли собой чуть больше чем простые дыры в крышах, и все обитатели жались друг к другу в одном большом зале, задыхаясь от дыма и замерзая от сквозняков, задувавших из входной двери. В течение XVI века ситуация изменилась, поскольку с установлением сильной власти Тюдоров появилась возможность строить дома, ориентируясь на удобство и забыв о необходимости защищаться. А к концу этого века у новой аристократии, созданной Тюдорами и обогатившейся церковными землями, появились деньги и желание строить «престижные» дома, чтобы поселить в них свои семьи. Еще одним фактором стало возвышение архитектора. Согласно Оксфордскому словарю, слова «архитектор» и «архитектура» впервые были записаны в Англии в труде Джона Шьюта «Первые и важнейшие принципы архитектуры» (*The First and Chief Groundes of Architecture*) (1563 год), который также является первым (и самым редким) английским трактатом по архитектуре.

В XVI веке как Франция, так и Англия стали национальными государствами в современном смысле, и обе они многим в этом обязаны, прямо или косвенно, распространению идей из Италии, родины новой учено-

ти. Генриху VIII было приятно увидеть картину, на которой его изобразили князем Возрождения и просвещенным покровителем всех искусств, хотя в действительности он сделал крайне мало, не считая приглашения Гольбейна на должность придворного художника. Дочь Генриха VIII Елизавета была слишком бедной и недалекой, чтобы не только поощрять своих подданных жертвовать деньги на строительство, но и предпринимать что-либо еще. Фактически, несмотря на легенды, приписывающие каждый построенный при Тюдорах дом итальянским мастерам (а каждый портрет Елизаветы — кисти Дзуккари), до Иниго Джонса непосредственного итальянского влияния в английской архитектуре очень немного. Французы, имевшие гораздо более тесные контакты с Италией, не спешили черпать оттуда новые идеи, но к времени Филибера Делорма (приблизительно 1505—1570 годы) они разработали стиль, который основательно учел итальянские идеи и итальянскую образованность, хотя и не только их. В Англии совсем или почти совсем отсутствовала финансовая поддержка двора, а после разрыва с Римом — и поддержка церкви, поэтому для действительно хороших итальянских художников не было стимулов сюда приезжать. Единственным исключением был Торриджани, сделавший надгробие Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. В мемуарах Челлини рассказывается, какое впечатление произвели северные варвары на цивилизованного флорентийского художника: «Каждый день он (рис. Торриджани) мог рассказывать новые истории о своих подвигах у этих скотов англичан». Пьетро Торриджани сделал надгробие между 1512-м и 1518 годами, и оно находится в часовне Генриха VII, построенной между 1503-м и 1519 годами. Это надгробие стало первой чисто ренессансной работой, появившейся в Англии в эпоху последнего расцвета готики. После Реформации было почти невозможно возобновить контакты с новым классицизмом в Италии, и Англия в значительной степени опиралась на смешанные варианты, распространенные во Франции и Фландрии. В самом деле очень вероятно, что этот франко-фламандский стиль с примесями был предпочтитель-

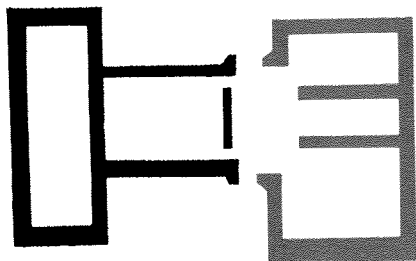


Рис. 67. Н-образный план,
основанный на здании Пенсхерст-Плейс

нее, вследствие своей тщательной проработанности, — «оживленным и причудливым» представлялся он елизаветинцам. Вероятно, превосходнейшим его примером мог служить дворец Нонсач в Суррее, один из немногих построенных Генрихом VIII, начатый в 1538 году и разрушенный в XVII веке. Рисунки, гравюры и несколько уцелевших фрагментов показывают, что внешняя сторона дворца слепо копировала франко-фламандский стиль, хотя некоторые украшения были французскими, некоторые напоминали итальянские.

С основным типом средневекового дома, построенного вокруг большого зала, можно до сих пор познакомиться в здании Пенсхерст-Плейс, графство Кент, и нескольких других домах. Отдельные части Пенсхерста датируются еще 1340 годом, так что к началу XVI века этому плану уже исполнилось почти двести лет. Схема, построенная по этому зданию (рис. 67), показывает два наиболее важных его аспекта.

Сразу становится понятно, почему план называется Н-образным, и это расположение зала в центре с частными покоями владельца с одной стороны и блоком служебных помещений с другой было настолько практичным, что оно сохранялось без изменений в течение нескольких веков. Единственную важную его модификацию представляет немного меньший Е-план (или полу-Н-план), в котором две выступающие части отсутствуют, и в центре буквы Е находится парадная дверь. В основе Н-плана лежала идея о том, что все домашние

(включая челядь) питаются совместно в большом зале — центре жизни в доме. С одной стороны зала (на рисунке слева) находилось возвышение для хозяина и доступ в частные покои. С противоположной стороны была ширма, отделяющая зал от прохода, который, в свою очередь, вел непосредственно в кухню, кладовую и другие служебные помещения, а по обе стороны от него находился главный вход в дом. Ясно, что этот тип плана преисхощен, если только строитель не имеет ничего против смещения парадной двери в сторону от центра и готов придавать крыльям здания разные очертания и размеры в соответствии с их функциями — как говорят, «выражать план». Борьба между удобством традиционных форм и желанием получить симметричный план и фасад определяет значительную часть истории архитектуры в эпохи Елизаветы и Якова I. Как можно ожидать, новые идеи созревают постепенно, и сначала возникают декоративные детали, а уже потом — конструктивные идеи. Это можно увидеть в одном из самых больших зданий эпохи Хэмптон-Корт и в таких домах, как Лейер-Марни-Холл в Эссексе и Саттон-Плейс в окрестностях Гилфорда.

Дом Лейер-Марни снабжен большим сторожевым помещением, построенным в большей степени напоказ, чем для обороны, украшенным на окнах терракотовой лепниной и гербами в чисто итальянском стиле. Поскольку терракота, вероятно, была ввезена в Англию самим Торриджано незадолго до начала строительства Лейер-Марни (приблизительно в 1520 году), то едва ли она уже была здесь хорошо известна. Такое же заимствование декоративных элементов наблюдается в Саттон-Плейс, строительство которого началось приблизительно в 1523 году. Первоначально план был в значительной степени французским, с центральным двором и традиционным английским сторожевым помещением в середине у входа, но в самом плане в дополнение к терракотовым украшениям в итальянском стиле появилось несколько дополнительных особенностей. Во-первых, парадная дверь расположена в середине блока зала, а не в конце прохода с ширмами, поэтому симметрия достигается ценой удобства (и, вероятно, возникают сквозняки). Во-вторых, в

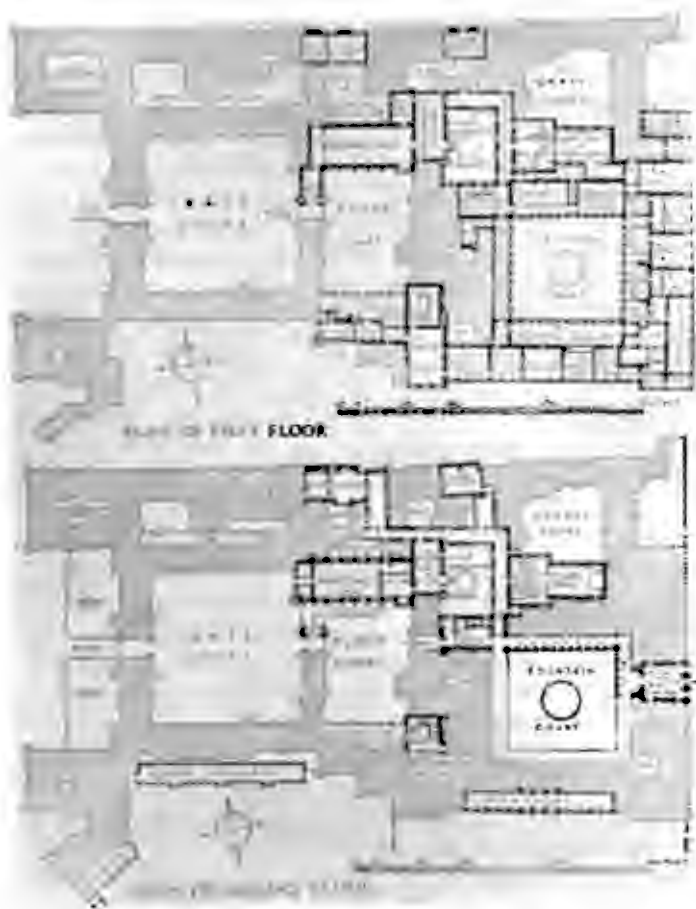


Рис. 68. Дворец Хэмптон-Корт.
Воспроизведение оригинального плана

доме имеется длинная галерея, скопированная, несомненно, с Хэмптон-Корт, поскольку сэр Ричард Вестон, строитель Саттон-Плейс, был во Франции, на «Поле золотой парчи»¹, и поэтому был знаком с привычками двора. «Длинную галерею» Хэмптон-Корт построил карди-

¹ «Поле золотой парчи» — место недалеко от Кале, где Генрих VIII встречался с Франциском I. На этом поле были воздвигнуты временные дворцы и павильоны. (Примеч. пер.)

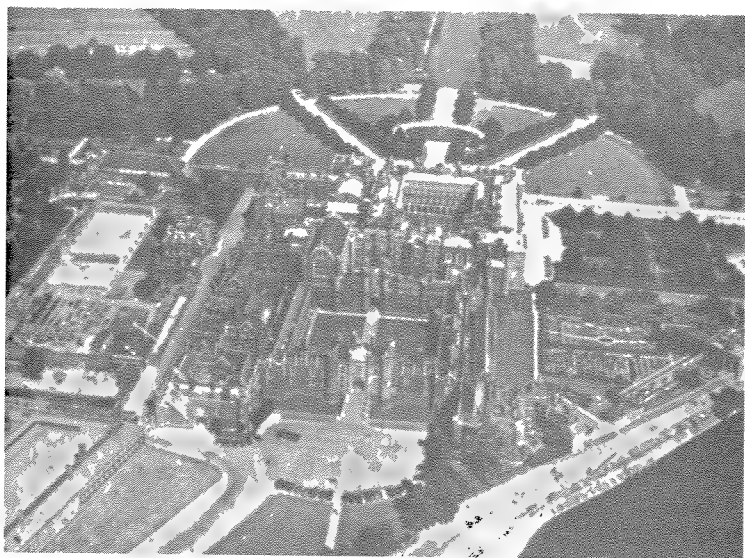


Рис. 69. Дворец Хэмптон Корт

нал Уолси, и любопытно, что никому пока не удалось объяснить ее назначение. Говорят, что в ней кардинал любил прогуливаться в дождливые дни, но вряд ли это объясняет скорость, с которой ее копировали в других больших домах XVI—XVII веков.

Кардинал Уолси начал в 1514 году строительство дворца Хэмптон-Корт поистине в гигантских масштабах — в этом доме должны были проживать ориентировочно 500 человек — и продолжал работы до тех пор, пока в 1529 году, в отчаянной попытке предотвратить беду, не передал дворец Генриху VIII. После падения Уолси Генрих начал расширять дом, превращая его в королевский дворец, и эти работы продолжались до 1540 года. Еще позднее, в правление Вильгельма и Марии, Кристофер Рен пристроил к дворцу дополнительные ряды зданий.

Первоначально этот дом планировался как последовательность дворов (рис. 68 и 69), точно как в монастырских или университетских сооружениях, и такой же проект использовался для другого значительного здания, основанного кардиналом, — церкви Христа в Окс-

форде, начатой в 1525 году. Переходя из Часового двора в Основной двор, мы минуем ворота Анны Болейн, на которых до сих пор сохранились терракотовые гербы кардинала Уолси, а также терракотовые медальоны с изображениями римских императоров. Выполненные с большим мастерством, они, вероятно, были первыми подобными украшениями в Англии. Эти медальоны были выполнены Джованни да Майано, который получил за них плату в 1521 году, но сооружение самого дворца, как показывают счета, выполнялось англичанами. При Генрихе VIII Большой зал, построенный Уолси, значительно расширили и богато украсили, а удивительную крышу на консольных балках (рис. 70) возвели между 1531-м и 1536 годами. Ее конструкция, имеющая такой же тип, как созданная еще в XIV веке в Вестминстер-Холл, вероятно, выполнена королевским плотником Джоном Недихемом, а великолепный резной орнамент принадлежит Ричарду Риджу. Искусно проработанные свисающие фонари еще раз демонстрируют влияние итальянского искусства, но опять-таки речь идет об итальянских деталях на английской основе. В кабинете Уолси, однако, демонстрируется попытка воспроизведения итальянского кессонного потолка, но абсолютно ясно, что в результате получилась не копия какой-либо узнаваемой итальянской конструкции, а просто английская версия. Остальные части кабинета украшены традиционными панелями, обитыми льняным полотном, и ажурной работой в «перпендикулярном» стиле на окнах.

Генрих VIII умер в 1547 году, и следующие два года прошли при правлении лорда-протектора Сомерсета. В это время до падения Сомерсета в декабре 1549 года явное французское влияние сменило подражание итальянцам, и Сомерсет-Хаус, начатый приблизительно в 1547 году и стертый с лица земли в XVIII веке, был одним из тех зданий, которые более других оказывали влияние на архитектуру того времени. Старый Сомерсет-Хаус, по-видимому, связан с работами таких французских архитекторов того времени, как Филибер Делорм или Жан Бюлан, чей Шато-Дэкуан, построен-



Рис. 70. Дворец Хэмптон-Корт, крыша Большого зала

ный примерно в 1545 году, послужил, возможно, реальной моделью для архитектора протектора.

Лонглит-Хаус в Уилтшире — одно из зданий, следовавших по пути старого Сомерсет-Хаус, и один из наиболее изящных примеров английской архитектуры в эпоху Елизаветы I, но, прежде чем мы направимся туда, необходимо сделать краткое отступление, посвященное Торпам, Смитсонам и Джону Шьюту. Когда Сомерсет был отстранен от власти, его преемником стал герцог Нортумберленд, который в 1550 году направил Джона Шьюта в Италию, «сравнить деяния искусных мастеров архитектуры и увидеть древние памятники из того, что еще сохранилось». Шьют был, насколько нам известно, единственным английским архитектором XVI века, лично знакомым с классической и современной ему архитектурой Италии, но только в 1563 году он опубликовал результаты своего путешествия в кратком труде «Первые и важнейшие принципы архитектуры», основанном на наиболее значительном итальянском трактате начала XVI века — произведении Серлио «Общие

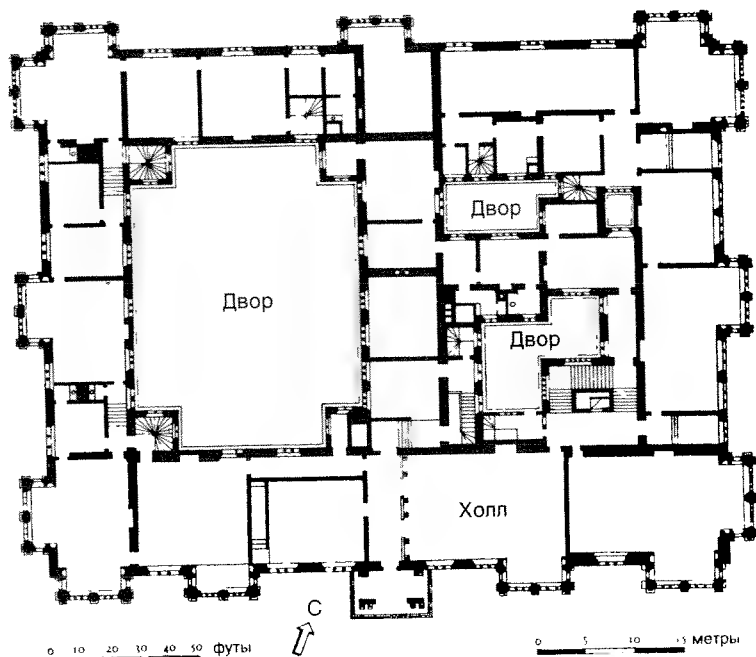


Рис. 71. Лонглит-Хаус, план

правила архитектуры...» (*Regole Generali di architettura...*), переведенном на английский язык лишь в 1611 году. В 1562 году, за год до выхода в свет книги Шьюта, был опубликован трактат Виньоли по архитектурным ордерам, наиболее близко соответствующий книге Шьюта. Однако что бы Шьют ни узнал или увидел, нам неизвестно, какое влияние он мог оказать, потому что Шьют умер в тот же год, когда появилась его книга. В целом фламандские и немецкие альбомы образцов, принадлежавшие, например, Диттерлину и Вредеману де Вриссу, последний из которых был опубликован в 1563 году, вероятно, имели в Англии большее влияние, чем чрезвычайно неопределенный классицизм Шьюта, и, наверное, именно в подражание таким альбомам образцов появились две большие коллекции, известные как «Рисунки Торпа» (Лондон, Музей Соуна) и «Рисунки Смит-



Рис. 72. Лонглит-Хаус

сона» (Лондон, Королевский институт британских архитекторов). В обе коллекции могли внести свой вклад несколько членов каждой семьи, и они не могут больше считаться свидетельством того, что люди, создававшие рисунки, действительно строили дома. Наиболее важными представителями каждой семьи были Джон Торп (примерно 1563—1655 годы) и Роберт Смитсон (приблизительно 1536—1614 годы).

Лонглит был одним из первых больших елизаветинских домов — «чудо-домов», как называет их сэр Джон Саммерсон — и является одним из наивысших достижений английской архитектуры. Его построил сэр Джон Тинн, отвечавший за работы в Сомерсет-Хаус и посещавший Францию. Он обладал значительным опытом в строительстве, и, как мы знаем, Шьют также мог иметь некоторое отношение к первоначальной планировке. Каменщиком в Лонглите был Роберт Смитсон, и через него Лонглит оказал огромное влияние на другие дома, но невозможно сказать, насколько Смитсону обязан проект Лонглита. Положение усложняется тем, что в 1567 году там случился пожар, и нам неизвестно, ка-

кая часть старого дома была включена в новый макет, сделанный в 1568 году. По последним исследованиям настоящий вид этого дома датируется 1572 годом, и верхний этаж был частью первоначального замысла Тинна, хотя прежде считалось, что он был добавлен уже после смерти архитектора в 1580 году. И в плане и в вертикали в Лонглите более всего поражает симметрия и строгость, поскольку из плана (рис. 71) видно, что восточная, западная и северная стороны спроектированы с тремя выступами — одним в центре и по одному у каждого края. Они расположены так, что углы здания кажутся усиленными, что обычно достигалось угловыми башнями, которые мы находим во французской работе, выполненной по плану Серлио для замка Анси-ле-Фран (1546 год). На южном фасаде, со стороны входа, имеется пять выступов — по два эркера с каждой стороны от парадного двери, которая все так же ведет в проход и в центр дома. Этот проект не приспособливает Н-образный тип плана, а основан на внутренних дворах, но гораздо большее число частных помещений, которое потребовалось иметь в доме, должно было привести к нескольким изменениям в проекте.

В фасаде (рис. 72) в первую очередь впечатляет количество стекла и затем — протяженность по горизонтали. Соотношение поверхности окон к стене чрезвычайно возросло за время правления Елизаветы I, возможно, отчасти за счет безопасности, но при Якове I мода снова менялась и небольшие окна вернулись в дома. Большие окна появляются в других домах, в которых чувствуется влияние Лонглита, например в Хардвик-Холл, графство Дербишир (это еще один дом Смитсона): в них также повторяется горизонтальность — несомненно, постоянная особенность английской архитектуры, которую можно встретить у Иниго Джонса в большинстве его работ, подражающих итальянскому стилю. На самом деле основной элемент фасада Лонглита — вертикальный, он состоит из двух высоких вертикальных окон, разделенных и окруженных тремя пиллястрами. Каждый эркер состоит из трех таких элементов, расположенных один над другим, и это наиболее убедительно доказыва-



Рис. 73. Кирби-Холл

ет, что Лонглит связан с конструкцией Сомерсет-Хаус, где такие элементы встречаются на стенах парами. Основная горизонтальность поддерживается антаблементами пилястров и пояском, связывающим их базы, которые вместе формируют ленты вдоль фасада дома. Кроме того, впечатление усиливается плоской крышей с очень сдержанными украшениями гребней над эркерами. Все украшения на удивление просты и имеют классические формы, чего не скажешь о Берли-Хаус в Нортгемптоншире. Строительство этого здания было начато еще в 1556 году, но главный фасад и двор закончены гораздо позднее. В плане оно не отличается от Лонглита, но снабжено угловыми башнями. Двор датируется 1585 годом, и он сделан значительно более французским — мы знаем, что лорд Берли посылал в Париж за книгами Делорма, и можем найти в здании сходство с Шато-Дане, построенным французским архитектором, — но детали по характеру скорее фламандские, чем французские.

Не так далеко от Берли находятся руины Кирби-Холл, начатого в 1570 году. Раньше считалось, что это здание выполнено Джоном Торпом, поскольку среди его рисунков в Музее Соуна есть план Кирби с надписью: «Кирби, где в 1570 году я заложил первый камень». Но сэр Джон Саммерсон показал, что в то время Торпу было приблизительно семь лет, и он мог зало-

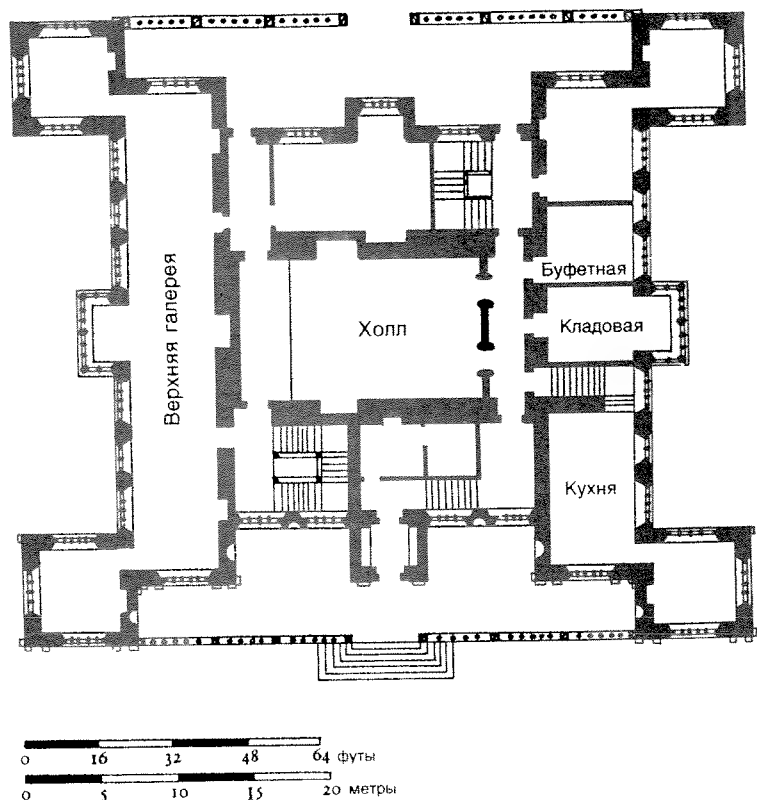


Рис. 74. Воллатон-Холл, план

жить первый камень, если главным каменщиком там был его отец, но вряд ли иначе. План Кирби выглядит очень по-французски — здесь есть двор, парадный фасад и лоджия, два длинных крыла с помещениями для гостей и затем сам дом с портиком в центре, ведущим направо в большой зал. Слева от портика здание имеет два этажа, но для поддержания симметрии фасада (рис. 73) окна спускаются до земли, словно это окна большого зала, поднимающегося на всю высоту дома. На стенах фасада и вдоль боковых крыльев имеются ионические пилястры колоссального ордера (то есть проходящие через два и более этажа). Это первое ис-



Рис. 75. Воллатон-Холл

пользование таких пилястров в Англии, и даже в Италии колоссальный ордер стал применяться лишь на несколько лет раньше. Портик с его фантастическим фронтоном датируется 1572 годом, не считая балконного окна, вставленного в 1638 году.

После 1580 года были построены два больших и значимых дома, связанные с Лонглитом. Это Воллатон-Холл, рядом с Ноттингемом (принадлежащий ныне одной корпорации), и Хардвик-Холл, в настоящее время находящийся в государственной собственности.

Воллатон почти наверняка является работой Роберта Смитсона, поскольку он похоронен в церкви Воллатона, и на надгробии он назван «Джентльмен, архитектор и инспектор работ самого достойного дома Воллатон». Владел домом угольный магнат сэр Фрэнсис Уиллоби, и профессор Певзнер предположил, что он мог повлиять на особенную проработку декора, который из-за обильного применения нидерландского переплетающегося орнамента кажется почти викторианским. Хотя Воллатон, несомненно, связан с Лонглитом, но у него

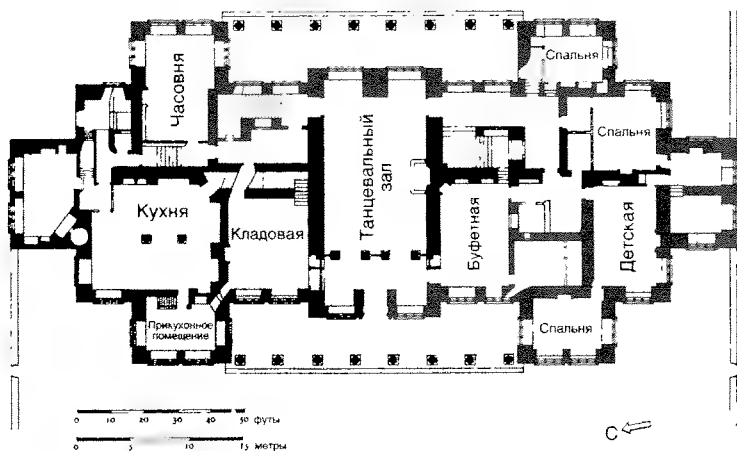


Рис. 76. Хардвик-Холл, план

совершенно другой, очень необычный план (рис. 74). Общие формы кажутся очень близкими к типу зданий Серлио, которые могли послужить отправной точкой для самого Лонглита, но в Воллатоне, как и в Берли, есть угловые башни. Но вот что странно — на месте центрального двора из плана Серлио здесь помещен большой зал. Конечно, это расположение имеет свои преимущества, и через парадную дверь мы уже не попадаем сначала в отгороженный проход, а потом в большой зал, то есть в результате слабеют сквозняки. С другой стороны, зал со всех сторон окружен комнатами и поэтому может освещаться, только если поднять его стены выше основного блока и соорудить наверху своего рода клересторию. В свою очередь, такое решение делает главной внешней особенностью здания блок зала, возвышающийся, как большая башня, а это, вероятно, подсказало любопытные средневековые черты: угловые башенки и ажурное украшение окон «большой комнаты» над залом (рис. 75). Здание Воллатона было построено между 1580-м и 1588 годами. Двумя годами позже Елизавета, графиня Шрусбери, известная также как Бесс Хардвик, дама, сменившая нескольких мужей и пылко увлеченная строительством, начала большой дом в Хар-



Рис. 77. Хардвик-Холл

двике. Он строился чрезвычайно быстро и был готов в 1596 году. Создатель дома неизвестен, но в нем заметно влияние Лонглита и Воллатона, а план (рис. 76) демонстрирует еще одну вариацию на тему большого зала, поэтому весьма вероятно, что архитектором был Роберт Смитсон, выполнявший, как известно, какие-то неустановленные работы. Старый Н-образный план приспособляется к самым разнообразным формам зданий, но в Хардвике зал не формирует перекладину буквы Н, а располагается под прямым углом к фасаду. Поэтому огороженный проход перенесен в вестибюль, но в то же время он продолжает выполнять свое первоначальное назначение, обеспечивая доступ на кухню. Внешне (рис. 77) здание в Хардвике очень похоже на Лонглит соотношением окон и стен — местные жители описывают его так: «Хардвик-Холл, больше стекла, чем стен», — и в нем есть та же сдержанность в использовании деталей, но трактовка башен больше напоминает о Воллатоне. Интерьеры Хардвика очень важны для нас, поскольку в них сохранились изящные декоративные работы Ели-

заветинской эпохи. Их можно увидеть в галерее и в комнате «великого присутствия», где сохранилась уникальные варварские, но веселые украшения — фриз из раскрашенного гипса (рис. 78).

Чарлтон-Хаус, построенный в 1607 году в Гринвиче, — это одно из немногих подражаний планировке в Хардвике с расположением зала на одной оси с дверью. Чарлтон имеет тщательно проработанный портал, единственный зафиксированный пример почти буквально заимствования архитектурной экстравагантности с одной из гравюр Вендела Диттерлина. Дата создания Чарлтона приводит нас в правление Якова I (1603—1625 годы), и мы в какой-то мере способны отличить архитектуру эпохи Якова от елизаветинской архитектуры. В правление Якова I было построено много семейных домов, больших размеров, но не таких пышных, как во времена Елизаветы, более спокойных в украшениях и обычно сделанных из кирпича или из кирпича с каменной отделкой, а не только из камня, который считался предпочтительным материалом в Елизаветинскую эпоху. Окна становятся гораздо меньше и, как правило, приобретают форму длинных прямоугольников. Очень многие из этих домов были построены третьим поколением новой аристократии; положение этого поколения стабильно. К ним относятся такие большие здания, как Ноул в Кенте, Брэмшил-Хаус в Гемпшире, Одли-Энд в Эссексе и, возможно самое типичное, Хэтфилд-Хаус в Хартфордшире.

Хэтфилд был построен Робертом Сесилом, графом Солсбери, вторым сыном лорда Берли, министра Елизаветы. Как его отец, Сесил был ведущим политиком своего времени и великим строителем. Для его личных нужд Хэтфилд был слишком большим домом, но при необходимости в нем мог разместиться весь королевский двор, сопровождающий короля в поездке. Это здание было построено между 1607-м и 1612 годами из кирпича и камня, оно гораздо менее экстравагантно по сравнению с Берли и спланировано гораздо удобнее. На плане видно, что большой зал был полностью сохранен вместе с экранированным проходом (рис. 79), как



Рис. 78. Хардвик-Холл, комната «великого присутствия»

и должно быть в доме важной персоны. Вместе с тем план имеет форму половинки Н, и в обоих крыльях дома располагается ряд комнат, а окончания крыльев расширяются, и в них помещается по три комнаты по фасаду. Таким образом, было невозможно сохранить симметрию здания, но, глядя на него, это едва ли можно заметить (рис. 80). Южный фасад выглядит гораздо более классическим, с каменной лоджией и центральной часовой башней. Теперь считают, что это одна из ранних работ Иниго Джонса, поскольку в счетах Хэтфилда имеется запись о выплате ему десяти фунтов в феврале 1610 года «за некоторые архитектурные рисунки». К проекту здания также имели отношение и другие: Саймон Бэзил, королевский инспектор строительных работ, Роберт Леминг, безусловно наблюдавший за выполнением большей части работ, и сам Сесил. С той поры интерьер значительно изменился, но великолепная деревянная лестница с открытым пролетом существует до сих пор и относится к числу первых и наиболее изысканных элементов такого рода.



Рис. 79. Хэтфилд-Хаус, план



Рис. 80. Хэтфилд-Хаус

До сих пор существует много других домов эпохи Якова того же общего типа, что и Хэтфилд. В качестве примера поменьше можно указать Астон-Холл (1618—1635), теперь входящий в комплекс городских музеев Бирмингема. Свейклис (приблизительно 1629—1638 го-

ды), графство Мидлсекс, где теперь находится спорт-клуб, тоже является примером компактных домов эпохи Якова, многие из которых еще существуют. Все это традиционные здания, почти совсем не затронутые неоклассическим стилем Иниго Джонса, хотя его «Дом банкетов» стоял в Уайтхолле у всех на виду.

Глава 7

ИНИГО ДЖОНС, ВЕББ, ПРАТТ И МЭЙ

Иниго Джонс — это первый британский архитектор, которого несомненно можно назвать артистической личностью. Все дело в том, что он производит впечатление высокообразованного художника, идеала эпохи Возрождения, способного работать для самых высокопоставленных заказчиков, не жертвуя своей независимостью. Огромный разрыв между Джонсом и, скажем, Робертом Смитсоном определяется не столько художественными достижениями, сколько складом ума: Смитсон был ремесленником и рассчитывал, что ему укажут, что нужно делать (хотя он знал, как делать), в то время как Джонс был художником и считал, что заказчик должен лишь проявлять разумный и информированный интерес к тому, что для него делают.

Это раскрепощение конечно же пришло из Италии, где изменение в статусе художника произошло веком раньше, и Джонсу очень повезло, что у него была возможность там учиться, а затем, по возвращении, он смог найти царственных покровителей в лице Якова I и, главным образом, — в Карле I, которые понимали его позицию и симпатизировали ей. Карл I, при всей его вере в божественное королевское право, соглашался с мыслью, что у больших художников отношения с Создателем еще более близкие. Мы знаем, что Иниго Джонс был не первым британским архитектором, учившимся в Италии, — за полгода до него там побывал Джон Шьют, — но, безусловно, он первым понял увиденное и искренне посвятил себя новым идеям, основанным на пылком постижении классической античности. Джонс учился го-

ворить по-итальянски, и важно понять, что его искусство опиралось не на память о реальных зданиях, а на знание работ великих итальянских теоретиков. Прежде всего, его собственный стиль и собственные теории сформировались единственной книгой «*Quattro Libri dell'architettura*» («Четыре книги об архитектуре») Андреа Палладио, опубликованной в Венеции в 1570 году. На идеях Палладио Джонс создал свой стиль, и через сто лет весь ход развития английской архитектуры изменился благодаря Кэмпбеллу, Кенту и лорду Берлингтону, когда они решили в своих работах опираться на Джонса и Палладио. «*Quattro Libri*» не были, конечно, первым итальянским руководством, которое произвело глубокое впечатление на английских архитекторов. Как мы видели, одним из главных факторов при формировании стилей в эпохи Елизаветы и Якова был Серлио, но необходимо отметить, что его книга «*Regole generali di architettura...*» всегда использовалась как альбом образцов, как источник отдельных мотивов украшения зданий. Палладио написал трактат, прочно базирующийся на непосредственном изучении сохранившихся классических памятников. Джонс усвоил этот более интеллектуальный подход и, в частности, принял систему гармоничных пропорций Палладио. Согласно этой системе, длинные и короткие стороны комнат должны быть связаны между собой и с высотой простым математическим отношением. Более того, размеры каждой комнаты должны находиться в определенных соотношениях с размерами соседних с ней комнат и блока здания в целом. Простой пример: комната в форме одинарного куба, скажем, пятнадцати футов в длину, ширину и высоту, и граничащая с ней комната двойного куба, в данном случае тридцати футов в длину, ширину и высоту.

Еще одним важным фактором, участвовавшим в создании стиля Джонса, было его дарование инженера и художника. Его предшественники, как правило, не без труда могли нарисовать план и вертикальный разрез, но на большее они не были способны. В отличие от них Джонс был подготовленным художником, не великим, наверное, но умеющим легко выражать свои идеи на бумаге, и зна-

чительная доля его славы, по сути, происходила от мастерства, с которым он моделировал костюмы и декорации для королевского театра масок. Сохранились счета за эти рисунки, и о его архитектурных работах имеет смысл судить в свете славы художника и оформителя спектаклей. Вероятно, Джонс был единственным человеком в Англии, обладавшим техническими навыками, необходимыми для этих замысловатых изделий, и они одни обеспечили ему престиж при дворе и среди образованных людей, благодаря которому к нему относились совсем иначе, чем к каменщикам и плотникам, занимавшимся, как правило, проектированием домов.

Иниго Джонс родился в Лондоне в 1573-м и умер в 1652 году. О ранних его годах нам известно очень мало, но в 1601 году он почти наверняка был в Венеции, поскольку его экземпляр книги Палладио «*Quattro Libri*» (теперь она находится в библиотеке Вустер-колледжа в Оксфорде) подписан этой датой. Два года спустя он был записан на службу к графу Ратленду как «рисовальщик», но, вероятно, в перерыве находился в Дании. Там он работал на Кристиана IV, но что именно делал — неизвестно. В 1605 году появилась первая запись о Джонсе как об оформителе спектаклей театра масок в Англии, поэтому, может быть, в Дании он тоже выполнял работы такого рода, и почти нет сомнений, что он учился этому в Италии, единственном месте, где могли обучать таким сложным формам декорирования сцены. О картинах, точно принадлежащих кисти Джонса, ничего неизвестно, а работа, выполненная в 1610—1612 годах в Хэтфилде (если это его работа), настолько незрелая, что это должен был быть один из его самых первых опытов в архитектуре. Однако в 1611 году Джонс получил работу при королевском дворе, поэтому весьма вероятно, что своим выдвижением он обязан умению тщательно разрабатывать зрелища и знанию высоких аллегорий и воплощений, обычных в мероприятиях такого рода. Известно, что он продолжал работать художником в театре масок до 1640 года, долгое время сотрудничая с Беном Джонсоном, пока между ними не произошла жестокая ссора по поводу значимости каждого из них. Оба они

отличались вспыльчивостью, и ссора привела к разрыву, отзвуки которого доходят до нас через столетия.

Между тем приблизительно в 1605 году Джонс вернулся в Италию, а в 1609 году был во Франции. В 1611 году его назначили инспектором по строительным работам при принце Генрихе — это было первое определенное архитектурное назначение для него, а в 1613 году ему была обещана королевская инспекция после Саймона Безила. В том же году Джонс еще раз побывал в Италии и гостил близ Падуи на вилле у лорда Аранделла, тончайшего знатока и крупнейшего покровителя искусств в Англии того времени. Из Падуи он отправился в Рим. Именно в этой поездке он сделал несколько заметок в своем экземпляре книги Палладио, заполнил рисунками альбом и в нем же записал свое единственное утверждение общего характера об искусстве архитектуры. Оно плохо написано, изобилует грамматическими ошибками, нечетко сформулировано, как и все его заметки, но содержит изложение истинной эстетики и обоснованную критику итальянского маньеризма предшествовавшего полувека, что явно было бы не по силам любому другому англичанину той эпохи. Этот труд, как и его немногочисленные здания, — вот настоящее мерило его значительности. Он пишет: «И, по правде говоря, все эти сложные украшения, которые возникают от обилия оформителей и введены Микеланджело и его последователями, по моему мнению, не хороши в солидной архитектуре [то есть в противоположность таким недолговечным работам, как сценические постановки]... Как мудрый человек внешне держится в общественных местах строго, хотя внутренне может быть возбужден своим воображением, которое подстрекает его поступать экстравагантно от удовольствия, иногда заставляет гримасничать от смеха, в задумчивости или от страха, так и в архитектуре ваши внешние украшения должны быть солидными, соразмерно соответствующими правилам, решительными и непосредственными».

Позднее в том же году Джонс сменил Безила на посту королевского инспектора, который занимал, пока в 1642 году, из-за гражданской войны, строительство



Рис. 81. Дом банкетов, Уайтхолл (в 1781 году)

не остановилось. Все свои главные работы он сделал для престола. Дом банкетов в Уайтхолле был построен в 1622 году, чтобы заменить старое здание, разрушенное пожаром 12 декабря 1619 года. Этот дом и другая работа Джонса в Куинс-Хаус в Гринвиче должны были восприниматься как абсолютно чуждые и клиентурой, заказывающей новые дома, и большей частью народа (существует запись, сделанная в то время, упоминающая Куинс-Хаус как «чудную выдумку» Джонса). Они действительно были бескомпромиссными опытами чистейшего палладианства. Существуют два предварительных наброска Дома банкетов, и каждый из них по ошибке можно принять за проект дворца; сделанный Палладио, но само здание, несомненно, имеет собственные неповторимые черты. Джонс начал с решения построить двойной куб — $110 \times 55 \times 55$ футов — с одной большой комнатой внутри, но затем он сделал экстерьер, очень похожий на двухэтажный палладианский дворец (рис. 81), в то время как современный ему итальянский архитектор при помощи колоссального ордера выпол-

нил бы наружную часть так, чтобы она выражала интерьер. Два рисунка показывают, что Джонс начинал с обычного палладианского типа здания с широким фронтоном в центре, но такой фронтон обычно предназначен для фасада парадного входа, а здесь вход сделан сбоку. Поэтому Джонс отказался от фронтона и сохранил прямой горизонтальный уровень, но, чувствуя, что желательно выделить центральную часть, использовал четыре колонны с выступающими антаблементами над ними, чтобы подчеркнуть три центральных пролета, и пилястры, чтобы сочленить два боковых пролета, которые он дублировал и тем самым завершил фасад здания. Такие тонкости едва ли могли быть поняты другими специалистами того времени, как и совершенная обработка фронтонов над окнами: прямые на *piano nobile*¹ и чередующиеся сегментообразные и треугольные на первом этаже, или лиственный орнамент на уровне капителей (необычный мотив, заимствованный непосредственно у Палладио), или превосходно выполненная рустовка поверхности.

В интерьере (рис. 82) Дом банкетов представляет собой единственную комнату прекрасных пропорций с окружающей ее галереей на уровне первого наружного антаблемента. Обшитый панелями потолок так же характерен для чисто итальянского стиля, как и все остальные части Дома банкетов, но эти панели великолепно расписаны Рубенсом, они установлены в 1635 году и придают этому интерьеру исключительно величественный вид, не уступающий самым великолепным зданиям в Европе. В целом этот декор можно сравнить с интерьером галереи Карраччи в римской галерее Фарнезе, но один из них уникален для своего времени, а второй — это шедевр, представляющий кульминацию похожих попыток в нескольких поколениях.

Проект Дома банкетов имеет корни в концепции Палладио о городском дворце, но сам Палладио был, главным образом, знаменит как в прошлом, так и сейчас созданными им вилами для венецианской знати, и

В бельэтаже (ит.). (Примеч. пер.)



Рис. 82. Дом банкетов, Уайтхолл, интерьер

его проекты этого рода сформировали английский сельский дом в конце XVII и в XVIII веке. Эту разновидность дома детально проработали лорд Берлингтон и палладианцы, но первый сохранившийся образец палладианской виллы на английской земле — это Куинс-Хаус в Гринвиче. На самом деле строительство Куинс-Хаус началось до Дома банкетов, еще в 1616 году, но через

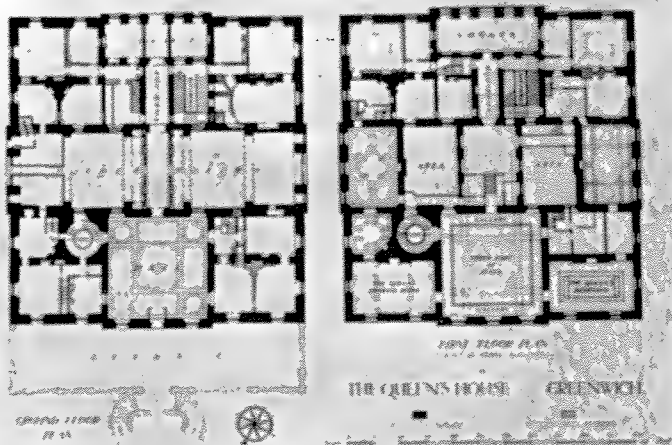


Рис. 83. Куинс-Хаус, Гринвич.
Воспроизведение оригинального плана

два года работы приостановились и были возобновлены лишь в 1630 году для новой королевы Генриетты-Марии. Ее имя и дату 1635 можно видеть на верхней части северного фасада, поэтому дом, наверное, был завершен приблизительно в это время. Его план (рис. 83) бесспорно выглядит необычно, поскольку в 1616 году по какой-то прихоти прибывшая из Дании королева Анна решила, что ее дом нужно построить поперек большой дороги — главному пути между Дептфордом и Вулвичем. Позднее, в XVII веке, Джону Веббу, ученику Джонса, поручили пристроить к дому мостики, и он, таким образом, превратил этот дом просто в жилой массив, который мы можем увидеть в настоящее время (рис. 84). Еще позднее к дому добавили колоннады, а саму дорогу передвинули туда, где теперь проходит Ромни-роуд. План первоначального дома имел форму буквы Н, но этот Н-образный план отличается от того, который мы рассматривали, поскольку роль перекладины играет мост, проходящий только на уровне второго этажа, а большой зал здесь — главная особенность парадного

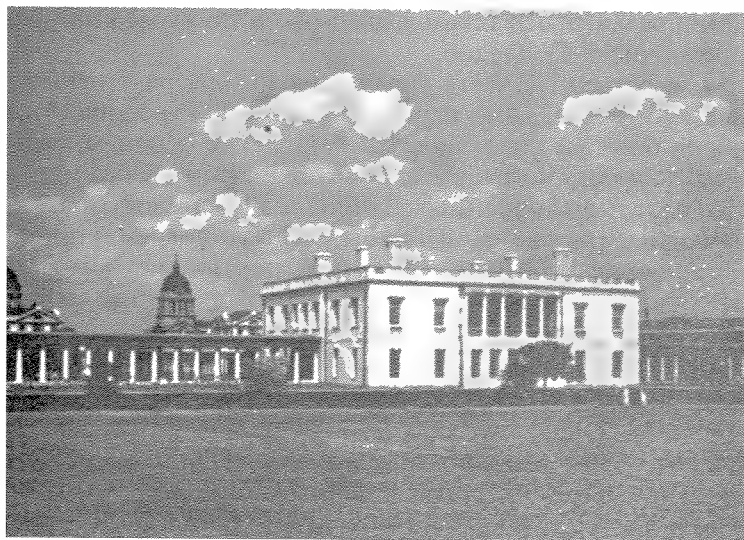


Рис. 84. Куинс-Хаус, Гринвич

фасада в северной стойке буквы Н. Он очень не похож на любой другой английский большой зал, потому что представляет собой одинарный куб, поднимающийся с первого этажа на второй. Как Дом банкетов, этот зал разделен на половине высоты балконом, связывающим комнаты второго этажа. Второй этаж здесь выступает в роли *piano nobile* итальянской виллы, а первый этаж, вопреки привычному использованию в Англии, покрыт рустами, чтобы выделялись колонны лоджии на южном фасаде. В этой лоджии реализована, разумеется, чисто итальянская идея, и она не могла должным образом использоваться в Гринвиче. Первоначально различие между двумя этажами подчеркивалось тем, что окна на первом этаже были гораздо меньше, но в конце XVIII века их значительно удлинени. Форма и размер окон, а также общие очертания здания — вот те две характерные черты, которые явно отличают его от итальянской виллы. Окна, конечно, гораздо крупнее, чем они были бы в Италии, где стараются не впускать солнце внутрь дома, и все здание имеет традиционную для Англии форму

длинного низкого прямоугольника, а не куба, который предпочитал Палладио.

Существенная часть украшения интерьера к нашему времени исчезла, но первоначально он, наверное, был очень богат, и наилучшее представление о нем мы можем получить по работе Джонса в Вилтоне. Среди других работ, выполненных Джонсом до внезапно разразившейся гражданской войны, для его современников наиболее важным был огромный портик, который он пристроил к фасаду средневекового собора Святого Павла. Портик погиб в «великом пожаре»¹, но все-таки у нас есть образцы церковной архитектуры Джонса: часовня Куинс-Чепел, Мальборо-Гейт и отстроенная заново в XVIII веке церковь Святого Павла в Ковент-Гарден. Кроме того, в Ковент-Гарден Джонс занимался городским планированием, он подражал проведенным незадолго до этого работам в Париже. Влияние французской архитектуры заметно в его работах.

Приблизительно в 1628 году юный Джон Вебб (1611—1672) стал помощником Джонса и позднее женился на его племяннице. Работа Вебба в основном состояла в подготовке рисунков для трактата по архитектуре, который Джонс запланировал, но так и не завершил. Как чертежник Вебб работал над проектом дворца в Уайтхолле для Карла I (хотя тогда к этим планам могли относиться как к нереальным). Первоначальный проект 1638 года был вполне осуществим, но чертежи, представленные плененному Карлу приблизительно в 1647 году, просто подменяли желаемым действительность, и не более того. Эти же чертежи Вебб повторно представил Карлу II, но безрезультатно. Проекты дворца Уайтхолла составляют сложную и длинную главу в истории английской монументальной архитектуры, но поскольку почти все они были не реальными зданиями, а лишь грандиозными проектами, то и не стоит останавливать на них внимание.

Во время гражданской войны, в 1645 году, сторонники парламента захватили Джонса в плен в Бейзингхаусе, Гемпшир, но позднее, когда его помиловали, они с

О пожаре 1666 года в Лондоне см. главу 8. (*Примеч. пер.*)



Рис. 85. Вилтон-Хаус, комната двойного куба

Веббом работали в Вилтоне. Южный фасад Вилтон-Хаус построил Исаак де Ко, но в 1647 году там случился пожар, и отремонтировали здание Вебб и Джонс и, вероятно, добавили башни по бокам — этот мотив стал особенно важен при возрождении стиля Джонса в начале XVIII века. В этом здании Джонс спроектировал две великолепные парадные комнаты: одинарного куба и двойного куба. Комната двойного куба (рис. 85) была предназначена для размещения портретов знатной семьи, выполненных Ван-Дейком, в обстановке богатой пышности с великолепным резным орнаментом, дверями, украшенными фронтонами, и замечательным сводчатым потолком. Эта комната представляет собой важную вариацию на тему двойного куба из Дома банкетов, поскольку здесь Джонс почувствовал, что настоящий двойной куб выглядит слишком высоким, и согласился на компромисс, который позволил ему выбрать правильную высоту для карниза и сделать свод, поднимающийся от него к плоскому потолку на высоту, определяемую пропорцией двойного куба. Богатство этой отделки, пожалуй, скорее французское, чем итальянское, но это лучшее доступное нам свидетельство о виде декора, который когда-то должен был существовать в Кунинс-Хаус и других зданиях.

После смерти своего учителя в 1652 году Джон Вебб построил Лампорт-Холл в Нортгемптоншире и стал ждать лучших времен. Когда пришла Реставрация, он рассчитывал получить должность инспектора, но этот пост пожаловали поэту Денхему в награду за службу Карлу II в изгнании. Планы относительно дворца в Уайтхолле так никогда и не претворились в жизнь, но зато был проект дворца в Гринвиче, и несколько рисунков для него сделал Вебб. И снова проект потерпел неудачу, но одна часть здания была построена, и позднее она вошла в гигантский план Гринвичской больницы — нынче это Королевский морской колледж. Этот блок, носящий название «блок короля Карла» (рис. 86), Вебб строил после 1665 года. Это самая значительная его работа, выполненная в стиле, который многим обязан работам Джонса и еще больше проектам для дворца в

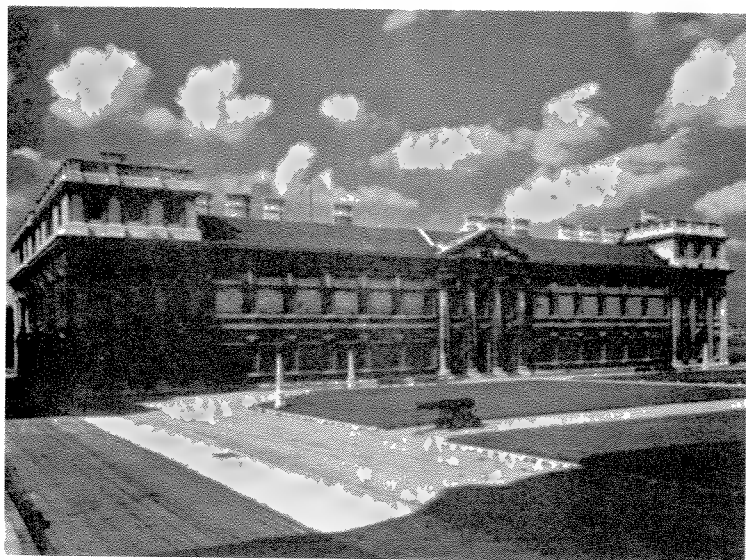


Рис. 86. Гринвичская больница, блок короля Карла

Уайтхолле, но все же это абсолютно личное творение, показывающее движение к итальянскому барокко и симпатию его целям, чего был полностью лишен сам Джонс. В Доме банкетов двухэтажный фасад выражен двумя небольшими ордерами, и все элементы соответственно невелики, а в Гринвиче Вебб воздвиг огромную массу рустованного камня и разделил ее на два этажа полосой из тесаного камня ниже подоконников второго этажа и еще одной полосой над окнами. Затем он связал весь фасад наборами из четырех колоссальных пилястров — один набор в середине и еще два бокам. Эти акценты еще более усиливаются из-за мансардного этажа над крайними пролетами и из-за того, что центральный пролет входной двери вместо пилястров снабжен колоннами, а сверху украшен фронтоном. Эта осведомленность о единстве больших масс восходит в конечном счете к Бернини и другим итальянцам XVII века, чьи работы Вебб никогда не видел в оригинале, но интерпретация их идей делает его главным звеном, связывающим Иниго Джонса и Рена.

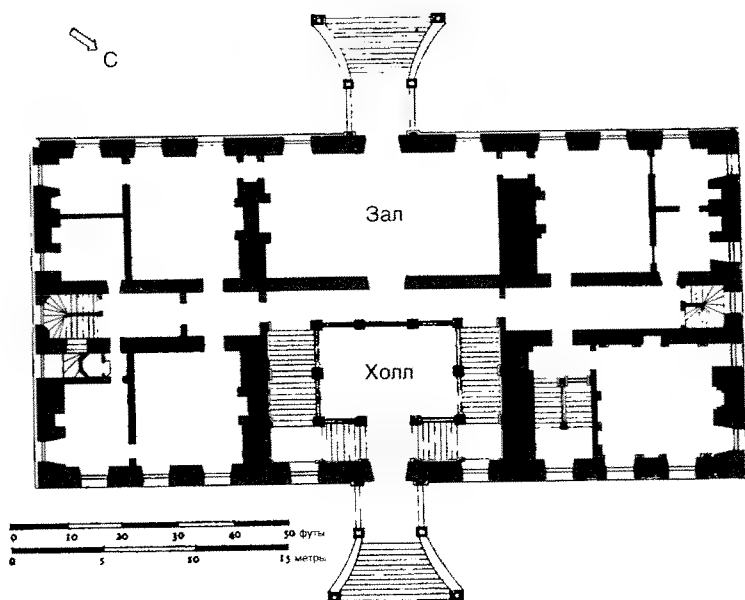


Рис. 87. Коулсхилл-Хаус, план

Прежде чем мы перейдем к работам самого Рена, нам следует обратить внимание только на три здания — Чивнинг¹ в Кенте, Коулсхилл в Беркшире и Элтхем-Лодж близ Лондона. Чивнинг приписывался самому Джонсу и, по-видимому, датируется периодом после 1630 года. Если эти предания верны (а нужно заметить, что, когда сельский дом приписывали Джонсу, это почти всегда оказывалось ошибкой), то Чивнинг был, возможно, первым сельским домом, нарушившим традицию длинного, вытянутого типа плана, с башням по углам и другими выступами, делающими очертания неровными. Он гораздо больше похож на городской дом, поскольку выглядит обычным блоком, непропорционально высоким и по замыслу имеющим две комнаты в глубине. В настоящее время мы видим дом с фасадом, измененным в XVIII веке, и поэтому невозможно что-либо утверждать

¹ Чивнинг был сделан общественным зданием, но так и не открыт для публичного посещения. (Примеч. авт.)



Рис. 88. Коулсхилл-Хаус, зал

о первоначальном расположении его частей, но, кажется, он был построен раньше, чем Коулсхилл. Это был самый роскошный дом XVII века, но в 1952 году его полностью уничтожил пожар. Построил его любитель, сэр Роджер Пратт, который годы гражданской войны провел во Франции, Нидерландах и Италии, где вместе с Джоном Ивлином посетил Рим. Вернувшись домой, в 1650 году он начал строить Коулсхилл для одного родственника, и, хотя Джонс его консультировал, почти наверняка это была работа Пратта. План (рис. 87) демонстрирует два главных новшества. Старый большой зал преобразован в зал с лестницей, очень итальянский по ощущению, с весьма изысканными двойными пролетами лестницы, поднимающимися вдоль стен на площадку на уровне второго этажа (рис. 88). Позади зала находилась большая гостиная, но эти два помещения разделялись коридором, протянувшимся во всю ширину дома, разделяя его на две сообщающиеся между собой зоны. Сам Пратт называл этот тип проекта «двой-



Рис. 89. Элтхем-Лодж

ным зданием» и мог сам его придумать, но, поскольку он обнаружен в Чивнинге, более вероятно, что первым о таком типе плана подумал Иниго Джонс. Хотя, в конце концов, в Коулсхилле было много великолепных деталей и украшений, которые не соответствовали стилю Джонса и должны были принадлежать Пратту. Пратт построил мало, большую часть своей жизни он провел как обычный землевладелец, но оказал значительное влияние на архитектуру и помог популяризировать тип зданий, который неправильно называли «стилем Рена».

Последний дом был построен Хью Мэем в 1663—1664 годах в Элтхеме, в Вулидже (теперь там находится гольф-клуб). Во времена Английской республики Хью Мэй (1622—1684), несомненно, находился в Голландии, при Реставрации был сделан казначеем строительных работ, и именно для Карла II он сделал, вероятно, самую важную, утраченную теперь работу в Виндзорском замке. Во время своего пребывания в Голландии он из первых рук узнал о современном ему голландском палладианстве, и Элтхем-Лодж (рис. 89) весьма точно отражает стиль таких зданий, как Мориц-Хаус в Гааге, в использовании кирпича с каменными пилястрами и ко-

лоссального ордера с фронтоном, выделяющим центр здания. Довольно естественно, что двор Карла II, вернувшись из изгнания (из Голландии), привез с собой многое из голландской моды, и значение Элтхема Мэя, главным образом, заключается во влиянии на небольшие английские дома и, что еще важнее, на формирование стиля величайшего архитектора той эпохи Кристофера Рена. И итальянский и голландский стили внесли свой вклад в его развитие, хотя Рен ни разу не посетил ни ту ни другую страну. Но сложная эволюция этого поразительного ума многим обязана Пратту и Мэю, не говоря уже о более великих Джонсе и Веббе.

Глава 8

РЕН И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

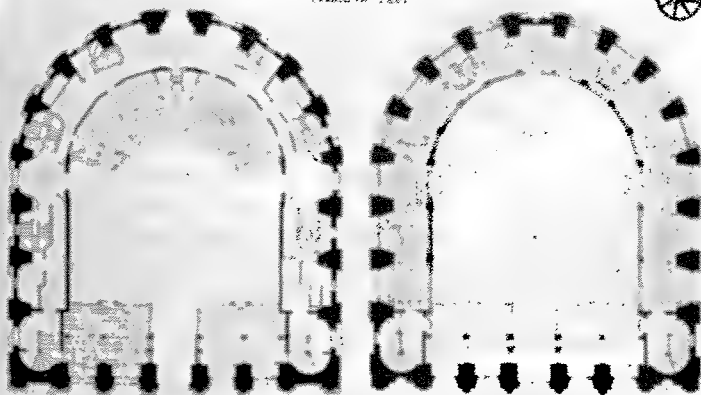
Кристофер Рен был одним из трех или четырех величайших англичан. Это национальное признание он заслужил как поразительной мощью своего интеллекта, так и каждой взятой в отдельности стороной своих работ, поскольку создателю величественного собора Святого Павла подобает, как художнику, занимать место рядом с Шекспиром. В то же время великий современник самого Рена, сэр Исаак Ньютон, ставил его в число трех лучших геометров своего времени, и первые тридцать из проживших Реном девяноста лет он занимался исключительно математикой и астрономией, то есть «натурфилософией», если использовать термин, принятый в ту эпоху.

Рен родился в 1632-м и умер в 1723 году. Он мужал во время гражданской войны и, как многие другие представители его поколения, отошел от политики и занялся наукой. Ньютон родился в 1642 году, и они оба, естественно, стали членами Королевского научного общества, образованного в 1662 году и до сих пор остающегося одним из самых крупных научных обществ в мире. Оба они были президентами этого общества: Рен в 1680—1682 годах, а Ньютон — с 1703 года до своей смерти в 1727 году. Во второй половине XVII века люди такого склада испытывали отвращение к гражданской войне, борьбе, в ко-

торой с каждой стороны, очевидно, была своя правота, но в которой фанатики очень скоро убивали или отодвигали в сторону умеренных и сдержанных людей. Целый мир научного эксперимента и изобретательности предлагал более полезное занятие для человека с талантами Рена, за которые Ивлин его прозвал «юным чудом» еще в 1654 году, когда Рену был всего лишь 21 год. Рен происходил из семьи священника и воспитывался в возвышенной церковной атмосфере. Его дядя Мэтью Рен, епископ Илийский, резко выступал против пуритан и был отправлен ими в заключение на восемнадцать лет. С наступлением Реставрации он был освобожден, и его страдания ради роялистов, может быть, расположили Карла II к Рену. Нет никаких сомнений, что личная благосклонность Карла II очень помогла Рену в начале его архитектурной карьеры, скоро он фактически стал придворным архитектором и полностью вытеснил официального королевского инспектора по строительным работам сэра Джона Денхема. Тем не менее, прежде чем браться за архитектуру, Рен успел побыть сначала профессором астрономии в Лондоне, а затем профессором в Оксфорде, и последний пост он сохранял за собой вплоть до того момента, как выполнение архитектурных работ в Лондоне стало отнимать так много времени, что ему пришлось выйти в отставку. Вероятно, его достижения математика послужили причиной того, что в 1661 году к нему впервые обратились за консультацией по поводу старого собора Святого Павла, но об этом нам известно очень мало. Однако по поводу первого построенного им здания у нас гораздо больше надежных сведений. Это был театр Шелдона в Оксфорде, начатый в 1664 году и подаренный университету архиепископом Шелдоном как зал для присуждения степеней и других подобных церемоний. Поскольку здание предназначалось для торжественных публичных действий, Рен решил выбрать базовой формой классический амфитеатр (рис. 90) и, как несколько поколений англичан до него, за наставлениями обратился к Серлио. Он принял Н-образный план театра Марцелла в Риме, показанный на одной из гравюр Серлио, и добавил собственные, характерные для него эле-

THE SHELDONIAN THEATRE

SCALE IN FEET



GROUND FLOOR PLAN

FIRST FLOOR PLAN

Рис. 90. Театр Шелдона, Оксфорд.
Воспроизведение оригинального плана

менты. У театра Марцелла не было крыши, но от солнца его прикрывал навес. В английском климате строить такое здание было бы неразумно, и Рен должен был найти какой-либо способ поместить потолок над пространством, раскинувшимся на 70 футов. Тогда он обратился к курсу лекций, прочитанных в 1652 году доктором Джоном Уоллисом, так же как он, профессором геометрии. В своих задачах Уоллис рассматривал геометрически плоский пол, Рен просто взял его систему опор и перевернул ее наоборот, подвесив плоский потолок на системе висячих стропильных конструкций и, таким образом, укрыв, к изумлению современников, участок длиной в целых 70 футов без каких бы то ни было опор, которые могли помешать обзору. Чтобы довести до конца классическую аллюзию, на потолке было нарисовано небо, веревки и навес, как в прототипе театра. В этой самой ранней его работе мы уже встречаем свойственное Рену-архитектору сочетание практической изобретательности и эстетического чувства, выраженное в терминах, порожденных классической цивилизацией.

Следующие свои работы Рен выполнил для Кембриджского университета, в колледжах Пембрука и Имануила, но решающий момент в его карьере наступил после внезапно разразившихся событий 1665—1666 годов. Это были годы «великого мора» и лондонского пожара; тогда же Исаак Ньютон открыл бином, названный его именем, и заложил основы дифференциального и интегрального исчисления. Летом 1665 года Рен уехал во Францию, провел восемь или девять месяцев в Париже и его окрестностях и вернулся в Англию в феврале или марте 1666 года. Насколько нам известно, это был единственный раз, когда он покинул Англию, и единственная для него возможность увидеть полностью отработанный классический стиль, созданный не Иниго Джонсом, а другими архитекторами. Остальные, немалые свои знания о современных и более ранних европейских работах, он накопил, изучая гравюры. Из письма, отправленного из Парижа, мы знаем, что Рен купил во Франции много гравюр, и по возвращении он их конечно же использовал. На этом письме дата не проставлена, но, по всей видимости, оно было написано в конце его пребывания во Франции. В нем содержатся некоторые впечатления, которые могли повлиять на ход развития английской архитектуры:

«Я занимаюсь обследованием наиболее почитаемых сооружений в Париже и на окружающей его территории. Какое-то время ежедневным объектом моего внимания был Лувр, на строительстве которого постоянно занято не менее тысячи рук. Одни кладут мощный фундамент, другие, используя огромные камни и замечательные, полезные механизмы, возводят этажи, колонны, антаблементы и т. д., третьи вырезают, инкрустируют мрамор, штукатурят, раскрашивают, золотят и т. д. Все вместе это составляет школу архитектуры, вероятно, наилучшую сейчас в Европе... Господин аббат Шарль познакомил меня с Бернини, и тот показал свои проекты для Лувра и для статуи короля... Версальский дворец, или, если вам угодно, кабинет, мне удалось увидеть дважды: смещение кирпича, камня, голубого изразца и золота придают ему вид богатого наряда, и повсюду, а

не кое-где он украшен небольшими диковинными деталями. Женщины, которые здесь создают язык и стиль, вмешиваются в политику и философию, не упускают возможности повлиять и на архитектуру. Филигранная работа и маленькие пустячки в большой моде. Но здание, конечно, должно обладать атрибутом вечности и, следовательно, быть единственной сущностью, не поддающейся новым веяниям... Я привезу вам почти всю Францию в бумаге, все готовое, что так или иначе подходит для меня, на что я затратил и труд, и немного денег. За проекты Лувра Бернини я был готов отдать все, что угодно, но скрытный старик итальянец позволил мне посмотреть на них лишь несколько минут. Там было пять небольших рисунков в бумаге, за которые он получил столько же тысяч пистолет. Мне хватило времени лишь скопировать их в своем воображении и своей памяти. При личной беседе и вооружась карандашом я смогу представить вам о них приемлемый отчет. Я приобрел много *taille-douce*¹, чтобы дать нашим соотечественникам примеры украшений и гротесков, в которых, как признаются сами итальянцы, французы их превосходят».

Вероятно, наиболее важным событием этого путешествия стала короткая встреча Рена с Бернини, величайшим архитектором той эпохи, находившимся в Париже, чтобы спроектировать новый дворец Лувра и сделать бюст и конную статую Людовика XIV. Бернини были оказаны почти королевские почести (но большинство его проектов тихо саботировалось французскими художниками), и вполне возможно, что их краткая беседа убедила Рена, что архитектура — подходящее занятие для гения, отнюдь не исключающее материального поощрения. Статус архитектора в Англии был все еще гораздо ниже достигнутого в Италии и Франции, и требовался великий ум Рена, чтобы стала возможной атмосфера XVIII века, когда архитектура заняла достойное место среди профессий.

Немедленно после возвращения Рен начал готовить проект реконструкции старого собора Святого Павла.

Гравюры (фр.). (Примеч. пер.)

поскольку этот храм уже очень обветшал. Неудивительно, что новый проект базировался на большой, увенчанной куполом церкви Сорбонны, которую Рен видел в Париже. Его проект был принят 27 августа 1666 года, а 2 сентября начался великий лондонский пожар. События тех дней лучше всего описаны Джоном Ивлином в его «Дневнике»:

«27 августа. Я пришел в церковь Святого Павла, где с доктором Реном, господином Праттом, господином Мэем, господином Томасом Чичели, господином Слинсби, епископом Лондонским, настоятелем церкви Святого Павла и несколькими рабочими-специалистами мы приступили к обследованию степени общего разрушения этой древней и священной церкви... вид был очень убогий, и у нас возникло решение построить ее с благородным куполом, придать ей эту неизвестную пока в Англии, но поразительно изящную форму.

2 сентября. В этот роковой вечер, около десяти часов, в районе Фиш-стрит в Лондоне начался прискорбный пожар.

3 сентября. Пожар... уже овладел церковью Святого Павла, чему очень способствовали леса...

4 сентября. ...Камни церкви Святого Павла летели, как гранаты, поток расплавленного свинца тек по улицам, и сами мостовые светились ярко-красным цветом, и поэтому ни лошадь, ни человек не могли ступить по ним...

7 сентября. По возвращении я был чрезмерно поражен, найдя эту красивую церковь, храм Святого Павла, превратившейся в ужасные руины, а ее прекрасный портик (по конструкции не уступающий любому другому в Европе, незадолго до этого восстановленный покойным королем¹⁾ разбитым на части; огромные камни расколоты на пластины, и не уцелело ничего, кроме одной надписи на архитраве, сообщающей, кто его построил, причем ни одна ее буква не уничтожена! Поразителен вид гигантских камней, почти обращенных этим жаром в пепел, разлетевшихся украшений, колонн, фриз, капителей и выс-

Большой портик был выполнен Иниго Джонсом в 1630-х годах. (Прим. авт.)

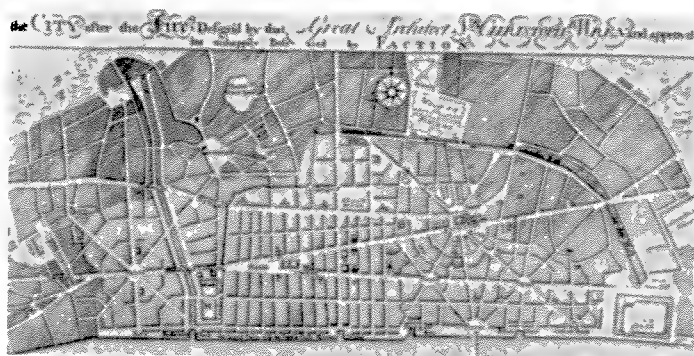


Рис. 91. План Рена по созданию нового лондонского Сити.
Воспроизведение оригинального плана

тупов из массивного портлендского камня, крыши, где лист свинца, покрывавший огромное пространство (не менее шести акров), полностью расплавился».

Было подсчитано, что огонь уничтожил более тринадцати тысяч домов, более ста церквей и сам собор. Число оставшихся без крыши над головой оценивалось Ивлином в 200 тысяч человек, и именно по этой причине великий пожар был гораздо хуже второго пожара 1940 года. К счастью, правительство во главе с Карлом II предприняло эффективные меры, чтобы прокормить погорельцев и начать работы по восстановлению. И снова «Дневник» Ивлина нам рассказывает, как начиналось новое строительство:

«10 сентября. Я снова пришел на руины, городом это уже нельзя назвать.

13 сентября. Я представил Его Величеству результаты обследования руин, план создания нового Сити и обоснование к нему...»

Как бы ни был быстр Ивлин, Рен действовал еще быстрее, поскольку его план нового Сити (рис. 91) был представлен королю несколькими днями раньше. Карл сразу же назначил комиссию по восстановлению Сити, включив в нее Хью Мэя из Инспекции по строительным работам, сэра Роджера Пратта и доктора Рена. Сити назначил еще трех человек из своих кандидатов. Перед комиссией стояли три задачи. Она должна была обеспе-

чить строительство тысяч домов и лавок, достаточного числа приходских церквей для нужд многочисленного населения Сити и восстановление собора Святого Павла. Далее, комиссии следовало попытаться улучшить планировку Сити, поскольку до пожара этот район состоял из скопления зловонных средневековых улочек с неказистыми домами, постоянно запруженных телегами и экипажами и периодически подметаемых эпидемиями и пожарами. Наконец, комиссии нужно было примирить претензии тысяч собственников с потребностью в более просторных улицах и обширных открытых пространствах, и эта задача сделала план Рена неосуществимым. По сути, его план происходил от лучших образцов Франции и Италии, он включал длинные прямые улицы, пересекающиеся главным образом под прямыми углами и с несколькими главными проспектами, сосредоточенными вокруг крупных общественных зданий, таких, как собор Святого Павла и Лондонская биржа. Этот прямолинейный план дополнялся схемой площадей — в плане использовалось итальянское слово *piazza*¹, — формировавших центры колец, составленных из улиц. План показывает, как просто было бы пересечь Лондон с севера на юг или с востока на запад, и дополнительно соединяет диагональю фокусные точки собора и биржи. Главные улицы должны были достигать в ширину 90 футов: это гораздо шире их средневековых предшественниц. Заминка возникла из-за того, что план Рена почти не учитывал интересы владельцев этой земли и нуждался в широких полномочиях для принудительной скупки участков, в то время как во многих случаях даже их расчистка от остатков сгоревших домов и погребов уже требовала огромных расходов. Владельцам первоначальных зданий разрешали вернуться на старые места, если их не касались ограничения, наложенные актом 1667 года, который сделал невозможным возвращение антисанитарии, присущей средневековому Сити. Все дома и лавки были отстроены заново за счет их владельцев, но общественные здания оплачивали Сити

¹ Площадь (ит.). (Примеч. ред.)



Рис. 92. Церковь
Святой Бригитты,
Флит-стрит



Рис. 93. Церковь
Святой Марии
Ле Боу, Чилсайд



Рис. 94. Церковь
Святого Веста,
Фостер-Лейн

и компании, а церкви перестраивались на доходы от налога на уголь. План Рена не смог оказать значительно-го влияния на вид Сити, но, вероятно, послужил одной из причин для назначения архитектора в 1669 году королевским инспектором по строительным работам, а Вебб — в очередной раз — оказался в стороне. Под общим надзором Рена работы над новыми церквями начались в 1670 году, но важно запомнить, что из 55 церквей Рена лишь малую толику проектировал сам Рен, а большинство приходских церквей строилось мастерами из этих приходов. В большинстве случаев Рен обеспечивал план и, на последней стадии, колокольню. Планы особенно важны, поскольку все они приспособлявали места, где находились старые приходские церкви, к новой англиканской службе. Эту особенность Рен отметил подробно в меморандуме 1711 года, посвященном строительству церквей, настаивая на необходимости «удобной аудитории», в которой «каждый должен слышать службу, слышать и видеть проповедника».

В число самых значительных сохранившихся церквей Сити входят церкви Святой Бригитты на Флит-стрит (1670—1673, колокольня 1701—1703) (рис. 92), Святой Марии Ле Боу, Чипсайд (1670—1673, колокольня завершена в 1680 году) (рис. 93), Святого Стефана Уолбрука (1672—1679) и Святого Веста на Фостер-Лейн (1670—1673, колокольня 1694—1697) (рис. 94). Все эти церкви были очень сильно разрушены во Вторую мировую войну, но церкви Святой Бригитты¹, Святого Стефана и Святой Марии Ле Боу были восстановлены. Церковь Святого Веста была отремонтирована, и ее башня — самая важная ее черта — сохранилась. Еще две церкви обычно относят к Сити, хотя на самом деле они находятся за его границами: Святого Клементя Датского, на Стрэнде (1680—1682) и Святого Якова на Пикадилли (1682—1684).

В основном церкви Сити имеют в плане прямоугольную форму, но ограниченность и неудобство террито-

Восстановленная церковь Святой Бригитты не соответствует проекту Рена. (Примеч. авт.)

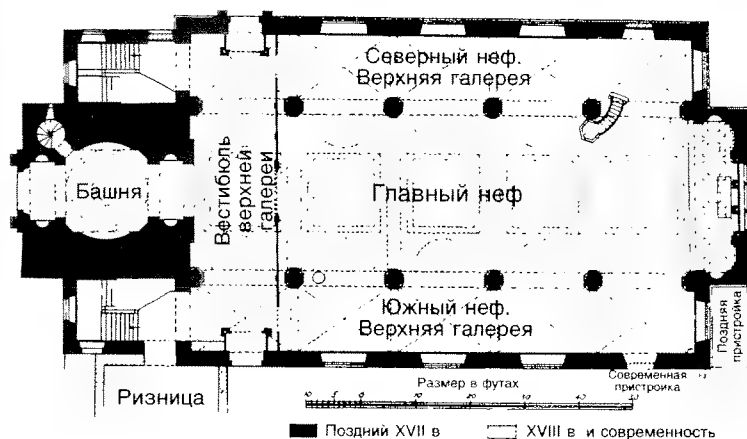


Рис. 95. Церковь Святой Бригитты, Флит-стрит, план

рий, на которых они располагаются, во многих случаях делают их очертания очень странными, и потребовалась вся изобретательность Рена, чтобы расположить их до некоторой степени симметрично. Новому протестантскому типу приходской церкви не требовался хор, и обычно не было никакой необходимости в трансептах, поэтому тип церкви, развитый Реном, представлял собой зал с боковыми нефами или без них, но снабженный галереями, содержащими дополнительные места и позволяющими слышать проповедь. Этот тип был разработан в Голландии для кальвинистов, но также использовался и иезуитами. Как у иезуитов, но не как у кальвинистов, Рен должен был обеспечить алтарь — обычно у восточной стены, — и свои интерьеры Рен также украшал гораздо богаче, чем дозволялось кальвинистами. Три плана сохранившихся церквей демонстрируют его изобретательность. В первом, церкви Святой Бригитты (рис. 95), места было достаточно, поэтому Рену удалось использовать строгий прямоугольник. Это традиционный приходский храм с главным и боковыми нефами, немного выступающей восточной частью (так как создавать хор для немногочисленного духовенства было не нужно) и акцентом на башне с колокольной

над входом. Повышенное внимание Рен уделял колокольням, поскольку они бросались в глаза, и «красивые шпили и фонари, соразмерно возвышающиеся над окрестными домами... могут служить для города достаточным украшением». Во втором плане, плане церкви Святой Марии Ле Боу (рис. 96), используется та же тема. Однако нам посчастливилось узнать, что эта церковь основана на римской базилике Константина (которую Рен должен был знать по гравюрам Серлио), а общее представление о классической базилике, описанное Витрувием¹, лежит в основе большинства церквей Сити, воссозданных Реном. План этот на первый взгляд представляет обычный тип церкви с главным и боковыми нефами и боковым входом под башней, но в центре церковь перекрыта большим цилиндрическим сводом, поддерживаемым боковыми столбами, которые, в свою очередь, поддерживаются плоскими продольными и небольшими поперечными арками, то есть в точности воспроизводится конструктивная система больших римских бань — своего рода упражнение для будущего создателя собора Святого Павла.

Церковь Святого Стефана Уолбрука, возможно, самая изящная из всех церквей в Сити, и ее обычно считают пробным вариантом собора Святого Павла. Разумеется, здесь мы находим другой тип плана (рис. 97), основанный на идее доминирующего купола, в то время это было новшеством для английских церквей. Несколько церквей Сити базировались на центрическом типе плана — либо квадрат, содержащий крест (Святого Мартина Ладгейта, Ладгейт-Хилл; Святой Анны и Святой Агнессы, Гришэм-стрит; Святой Марии эт Хилл, Лауер-Тэмз-стрит), либо восьмиугольник или похожая фигура, трактуемая как овал (Святого Антолина², Уотлинг-стрит; Святого Бенета Финка³, Треднидл-стрит),

Античный историк и теоретик архитектуры. Жил в I в. до н. э. (Примеч. ред.)

Самый выдающийся автор работ на архитектурные темы античных времен. Он жил в I веке до н. э. (Примеч. авт.)

² Разрушена. (Примеч. авт.)

³ Разрушена. (Примеч. авт.)

Рис. 96. Церковь
Святой Марии Ле Боу,
Чипсайд, план

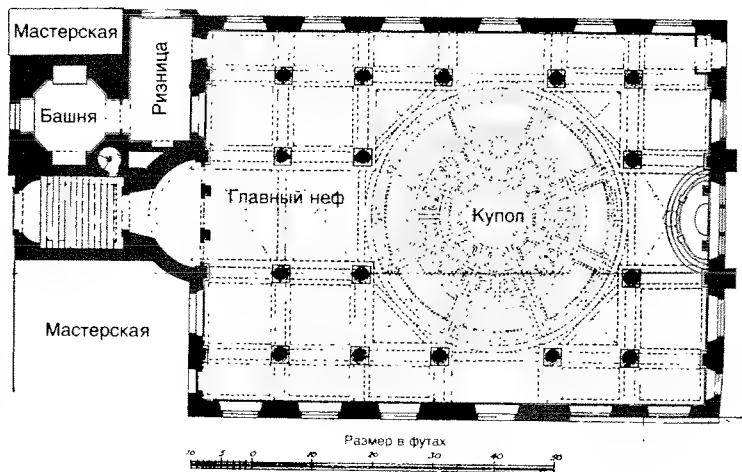
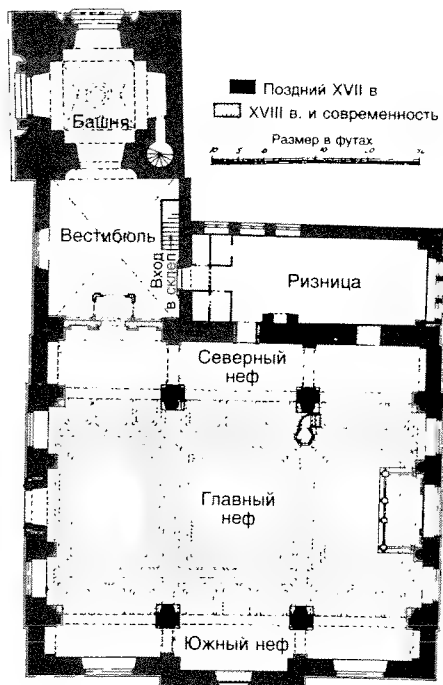


Рис. 97. Церковь Святого Стефана Уолбрука, план

либо квадрат, покрытый куполом (Святой Марии Эбчерч; Святой Милдред¹, Бред-стрит; Святого Свитиана², Кэннон-стрит), но в церкви Святого Стефана особенно изысканно сочетаются пять нефов и обширное центральное купольное пространство. Такой тип плана создает значительное разнообразие внутренних зон (рис. 98) и делает пустое место между архитектурными массами таким же существенным, как и сами эти массы. Купол поддерживается рядом арок, прорастающих из восьми коринфских колонн, установленных на высоких базах (первоначально скамьи доходили до верхних плоскостей баз). Эти же колонны также поддерживают прямые антаблементы, ориентированные в разных плоскостях по отношению к аркам, соединяющие центральную (или купольную) часть церкви с удлиненной частью нефов и создающие, когда вы перемещаетесь по интерьеру, постоянно меняющуюся последовательность пространственных эффектов. Принцип применения разных уровней потолка в углах зародился в голландских кальвинистских церквях, с которыми Рен был знаком только из «вторых рук», но церковь Святого Стефана в корне отличается алтарем у восточной стены, гораздо более богатой обстановкой и отделкой, сложностью трактовки пространства — фактически эту церковь можно назвать архитектурным эквивалентом англиканского компромисса между аскетизмом кальвинизма и пышностью барочного Рима. Именно это было нужно для церкви Святого Павла, первого кафедрального собора, который требовалось построить для англиканской службы, настоятеля и собрания каноников, страстно желавших поддержать традиции высокой церкви и избежать пуританизма, проявления которого еще были так свежи в памяти.

Перестройка собора Святого Павла началась в 1675-м и завершилась в 1710 году. Это чрезвычайно редкий случай, что здание таких размеров и такой значимости было закончено при жизни архитектора, и большая удача, что Рен прожил до такого преклонного возраста и, видимо,

¹ Разрушена. (Примеч. авт.)

² Разрушена. (Примеч. авт.)



Рис. 98. Церковь Святого Стефана Уолбрука

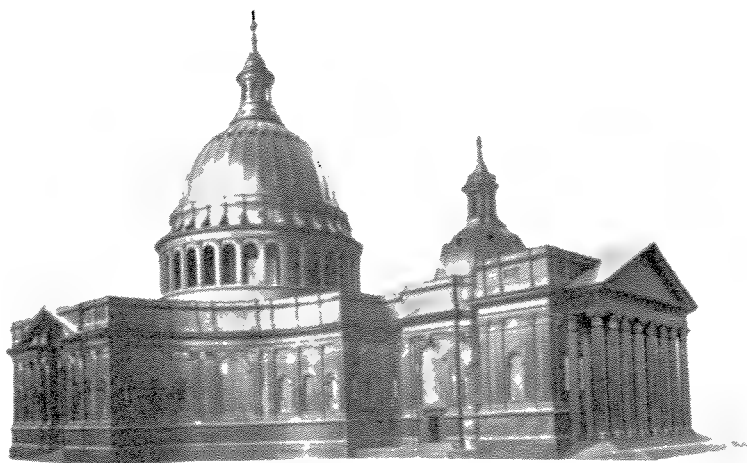


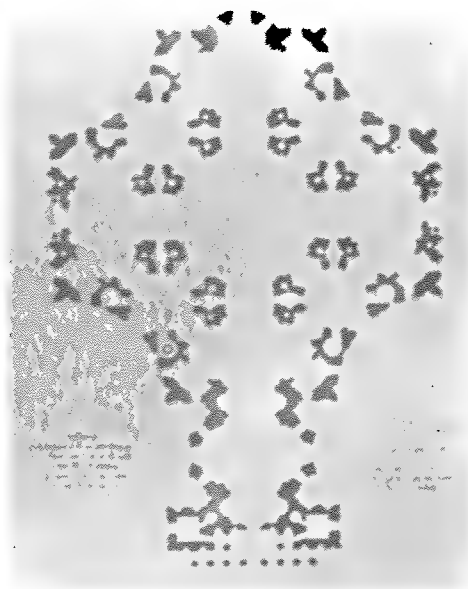
Рис. 99. Собор Святого Павла, большой макет

мог изменять проект почти на каждой стадии строительства. После пожара хор старого собора пришел в негодность, но службы проводились в нефе, пока в 1668 году не рухнул кусок кладки и не стало ясно, что в здании находится опасно. Рену предложили подготовить проект строительства нового хора, как подготовительного мероприятия к полной перестройке, к тому моменту, когда появятся дополнительные средства. В конечном счете почти все доходы от «угольного налога» до 1675 года были уже потрачены на приходские церкви, и строительство нового собора началось после увеличения фонда строительства. Между 1668-м и 1675 годами были предложены по крайней мере три полномасштабных проекта, но ни один из них не имел значительного сходства с реально построенным зданием, хотя каждый сыграл свою роль в его долгом зарождении: К 1670 году был подготовлен и одобрен первый макет. До настоящего времени сохранились его фрагменты, но мы можем уверенно заявить, что этот макет не в полной мере отвечал требованиям, предъявленным к собору. У него был купол, и это подтверждает желание Рена построить храм с куполом, не уступающим тем, которые он видел в Париже. Конечно, он хотел дать Лондону огромный ориентир, каким был



Рис. 100. Собор Святого Павла, большой макет, интерьер

когда-то шпиль старого собора, и основная его концепция состояла, следовательно, в возведении компактного блока с кульминацией в куполе. Это представление нашло великолепное воплощение в большом макете 1673 года (рис. 99), имевшем восемнадцать футов в длину и хранящемся в самом соборе. Предполагается, что это был излюбленный макет самого сэра Кристофера (он был возведен в рыцарское достоинство в том же, 1673 году), и легко понять почему. Это великая архитектура, которая идет от античной традиции путем, проложенным великими итальянцами, — в частности, этот макет очень напоминает план, который Микеланджело сделал для собора Святого Петра, но не получил возможности воплотить. В большом макете более всего поражает ничем не закрытое пространство интерьера под куполом (рис. 100) и использование глубоко вогнутых кривых линий внешних стен, контрастирующих с возвышающимся куполом и портиком, состоящим из колоссальных колонн, которые явно должны были напоминать об Иниго Джонсе. План



*Рис. 101. Собор Святого Павла,
план из проекта большого макета*

большого макета не совсем центрический (рис. 101), поскольку он имеет небольшой купол над вестибюлем с западной стороны, то есть ориентирован с востока на запад. Тем не менее большинство неспециалистов не увидели в нем церкви, а священники «посчитали макет недостаточно соответствующим стилю кафедрального собора». Вероятно, это означало, что он не выглядел как средневековый собор и, следовательно, не помогал их усилиям и не поддерживал идею о том, что англиканская церковь была естественной преемницей Рима. Этот макет имел и практический недостаток — он не мог строиться по этапам, по мере поступления денег. Поэтому он был отвергнут, и в 1675 году Рен составил еще один план, известный как «предписанный проект». Хотя вертикаль собора в этом плане смотрится почти гротескно, он получил королевское одобрение, и работа наконец-то началась. План предписанного проекта очень близок к осуществленному зданию (рис. 102) тем, что представляет собой

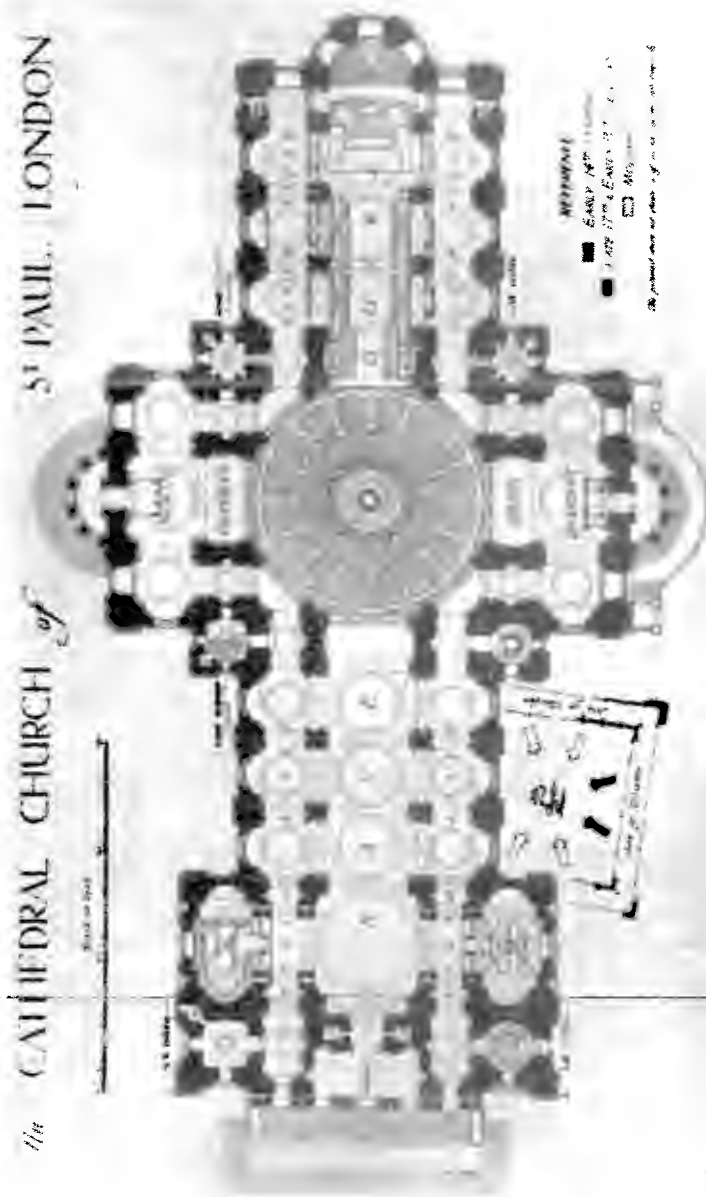


Рис. 102. Собор Святого Павла. Воспроизведение оригинального плана

латинский крест — «соборная форма, как ее называют, но сглажена так, чтобы примирить готику с более подходящим архитектурным стилем». Внешне в соборе есть что-то от старой церкви Святого Павла и что-то от Иннго Джонса, и венчает его необычный купол со шпилем. Вероятно, Рен не принимал предписанный проект всерьез, поскольку в предписании имеется пункт, предоставляющий ему «свободу действий... в осуществлении некоторых изменений, скорее орнаментального, чем сущностного характера, которые он посчитает надлежащими», и Рен им воспользовался почти сразу. Правда, он совсем не изменил латинский крест основного плана, но, безусловно, поменял внешний вид почти немедленно и скорректировал план, сделав его как можно более близким к центрическому типу и поместив купол, как фокус, в середине, а не с восточной стороны. Преобладание купола, должно быть, всегда его беспокоило, поскольку в начале 1680-х годов он спроектировал верхний ярус в настоящем его виде и укоротил центральный неф (рис. 103). Верхний ярус имеет особое значение, и, как показывает вид с воздуха, верхняя часть — это просто стена, декорированная слепыми окнами и укрывающая контрфорсы крыши. Тем не менее стена-ширма служит двойной цели: она укрепляет опоры купола (имеет ту же статическую функцию, что и башенки-пинакли в средневековой системе аркбутанов) и в то же время намного улучшает вид самого купола со всех точек на уровне земли, особенно с востока (рис. 104), так как с этой стороны были реализованы некоторые эффекты большого макета. Все декоративные детали этой работы созданы под влиянием архитектуры римского барокко, и лучший тому пример — использование мотивов полукруглых портиков в трансептах римской церкви Святой Марии в Миле Пьетро да Кортоны. Этот выбор тоже был сделан в начале 1680-х годов, поэтому 1675—1685 годы стали свидетелями критически важного периода в развитии собора: это были также годы, в которые Рен экспериментировал с колокольнями в Сити. Западный фасад (рис. 105), исключая башни, тоже, наверное, был спроектирован в 1680-х годах, но здесь Рен натолкнулся на серьезные препятствия, не имея возможно-



Рис. 103. Собор Святого Павла, неф



Рис. 104. Собор Святого Павла, вид с востока

сти достать камни достаточно крупные для колоссального ордера. По этой причине в портике возник двойной ордер парных колонн, который всегда считался одной из слабейших частей проекта, но его в значительной степени компенсировало торжествующее барокко больших западных башен, создающих контраст с великолепным изгибом купола, возвышающегося над ними и который они поддерживают. Башни были выполнены между 1705-м и



Рис. 105. Собор Святого Павла (в 1797 году)

1708 годами, после того как сам купол в значительной степени был установлен, и они многим обязаны башням Борромини в римской церкви Святой Агнессы¹.

В 1697 году дошло дело до самого купола, но до этого момента проект часто менялся, и окончательная конструкция определилась в несколько этапов. В том же году по распоряжению парламента жалование Рена было сокращено наполовину, поскольку он не придерживался предписания, в котором предусматривалось, что хор следовало завершить до начала любых других работ. У нас почти нет сомнений, что Рен все понимал абсолютно верно — если бы он делал то, что ему приказывали, неф, купол и западная часть никогда не были бы построены, по крайней мере при его жизни, поэтому он приступил к работе над западными частями еще до завершения хора. В декабре 1697 года хор был открыт, но только в 1711 году, когда парламент своим актом объявил о завершении строительства здания, Рен получил всю задолженность сполна.

С самого начала Рен намеревался создать такой купол, который парил бы высоко над крышами домов, создавая ориентир, сопоставимый со шпилем старого собора, и экспериментировал с церковью Святого Стефана, чтобы приобрести опыт установки купола на восьми арках. Огромная трудность, с которой он столкнулся, состояла в том, что купол, высокий настолько, чтобы служить ориентиром в городе, — на самом деле просто видимый снаружи, — должен был устанавливаться на высоком барабане, создающем для присутствующего внутри здания эффект нахождения у основания фабричной трубы. С другой стороны, действительно хорошо изнутри выглядит купол, не намного больший неглубокого блюдца. Решение задачи было найдено более чем веком раньше при строительстве собора Святого Петра, для которого Микеланджело предложил два отдельных, неконцентрических каркаса. Практический гений Рена развил это решение, и он спроектировал полукруглый

¹ Влияние Борромини также очень заметно в башне церкви Святого Веласга на Фостер-Лейн (рис. 94), построенной в 1694—1697 годах. (Примеч. авт.)



*Рис. 106. Собор Святого Павла, купол
(по рисунку Брук-Гривса и Годфри Аллена)*

купол (рис. 106) с большим «глазком», закрывающим направленную вверх перспективу, освещенный потоком света, идущим от расположенного гораздо выше фонаря, а фонарь он поддержал огромным конусом из кирпича и камня, невидимым ни изнутри, ни снаружи собора. Реальный внешний купол превращается в простую свинцовую оболочку на деревянном каркасе и поэтому может проектироваться так, чтобы удовлетворять чисто

эстетическим требованиям, так как все 850 тонн веса фонаря поддерживаются невидимым конусом и подпираются колоннадой барабана. Каждый четвертый пролет колоннады прерывается основательным столбом с нишей, что помогает избежать монотонности непрерывного перистилия, создает дополнительные опоры, и легкое ощущение направления возникает и усиливается самой четко определенной ориентацией фонаря. Между ними находится совершенный изгиб купола, шедевра Рена. самого изящного в своем роде.

Изумляет тот факт, что собор Святого Павла был лишь одним из заказов, которые Рен держал в руках в последнюю четверть XVII и в первые годы следующего века. Не считая церквей в Сити, он был ответственным за несколько общественных зданий, начиная с Библиотеки Тринити-колледжа в Кембридже (1676—1684) и Том-Тауэр в Крайст-Черч, Оксфорд (1681—1682) до дворца Хэмптон-Корт (1689—1700, южное и восточное крылья) и двух больниц, имитирующих Дом инвалидов в Париже и предназначенных для ветеранов армии и флота, в Челси (1682—1691) и Гринвиче соответственно. Гринвичская больница — это самая изящная работа Рена, не считая собора Святого Павла, и особенно она величественна в своем окружении, поднимаясь от Темзы по пологому склону к Куинс-Хаус. На самом деле Куинс-Хаус слишком мал и стоит слишком далеко от больницы, чтобы сформировать центральную деталь, но Рен должен был сохранить его на месте и не загромождать вид от него. Он этого добился, подведя к нему две роскошные колоннады, увенчанные куполами, но, хотя эта великолепная перспектива, несомненно, принадлежит Рену, именно в Гринвиче мы впервые сталкиваемся с проблемой Рена—Хоксмур—Ванбруга. Николас Хоксмур (1661—1736) пришел к Рену в 1679 году восемнадцатилетним юношей и работал у него секретарем приблизительно с 1684 года. После смерти Рена он по праву стал считаться крупным архитектором, но его стиль только сейчас начали отличать от стиля его друга и сотрудника сэра Джона Ванбруга (1664—1726), и представляется ясным, что Гринвич — заслуга всех троих, с Реном во



Рис. 107. Гринвичская больница

главе. Строительство Гринвичской больницы (рис. 107) началось в 1696 году на месте, намеченном под дворец, для которого Вебб уже построил крыло, теперь называемое блоком короля Карла, а Рену поручили новое здание. Проект был изменен в 1699 году, через год после того, как Хоксмур назначили секретарем в Инспекции строительных работ, и в том же году, когда Ванбруг вошел в архитектуру. Капитан Ванбруг был профессиональным военным, которого арестовали во Франции как шпиона и заключили в Бастилию. Затем он стал драматургом и в 1697 году создал свою лучшую комедию «Раздраженная жена». Столь же внезапно он занялся архитектурой, и в 1699 году граф Карлайл поручил ему спроектировать замок Ховард в Йоркшире. По-видимому, у Ванбруга не было практического опыта, и поэтому он стал сотрудничать с Хоксмуrom, но проект все-таки сделал сам, поскольку в 1702 году граф Карлайл назначил его контролером строительных работ, то есть главным из числа сподвижников Рена. С 1703 года Ванбруг был ди-



Рис. 108. Церковь Святой Марии Вулнот

ректором в Гринвиче, а в 1716 году сменил там Рена как инспектор. Таким образом, быть может, все-таки верно, что Гринвичскую больницу, или Королевский морской колледж, как она теперь называется, считают главной работой школы Рена. Другая похожая работа, Оранжевая в Кенсингтонском дворце, выполнена в 1704 году, но в этом случае имеется еще меньше свидетельств ее связи с Ванбругом, и в настоящее время преобладает

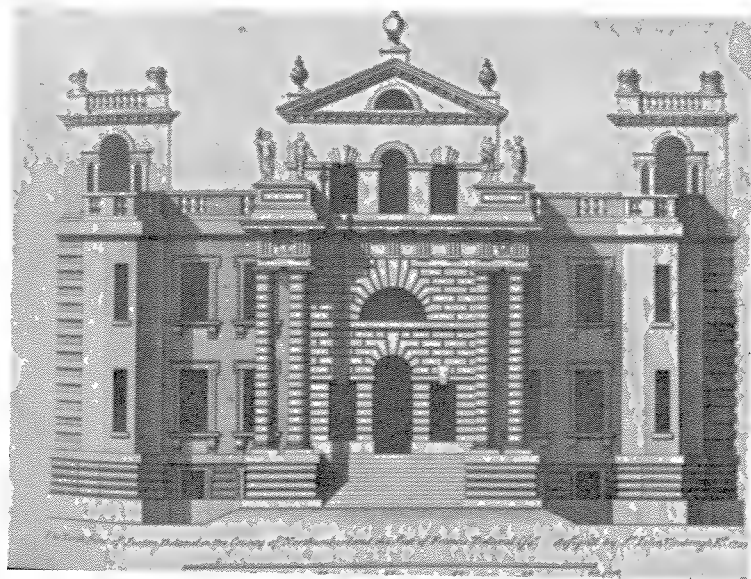


Рис. 109. Ситон-Дилейвал-Холл, северный фасад

мнение, приписывающее новые черты этого здания «поздней манере» Рена или Хоксмуру¹. Главное, что Ванбруг внес в английскую архитектуру, это яркая сила своего воображения, особо отметившая все его работы, даже если детали выполнялись Хоксмуром. Ванбруг интуитивно симпатизировал суровости средневековых зданий; он называл это «атмосферой замка» — в отличие от всех других архитекторов той эпохи. Хоксмур испытывал похожие чувства к величию Древнего Рима, но его архитектура более изощренна, можно было бы даже сказать, сосредоточена на себе самой, по сравнению с необузданной театральностью Ванбруга в его лучших работах. Сравните, например, церковь Святой Марии Вулнот на Ломбрад-стрит (рис. 108) с главным фасадом Ситон-Дилейвал-Холл в Нортумберленде (рис. 109), в которых оба художника используют почти идентичные

¹ Доктор Даунс в своей книге [«Hawksmoor» (Zwemmer, 1959)] определенно приписывает его Хоксмуру.



Рис. 110. Бленхеймский дворец

формы. Замок Ховард в Бленхеймском дворце, Оксфордшир, где эффектное размещение принадлежит Ванбругу, а множество самых изящных мазков — Хоксмур, и суровые, романтические развалины Ситон-Дилейвал — таковы главные работы Ванбруга. В Бленхейме (рис. 110) он сумел возвести здание титанического масштаба, поскольку считал его «гораздо более памятником величию королевы, чем частным жилым домом для герцога Мальборо». Этот дворец частично оплатил престол, но герцогиня Мальборо рассчитывала на большее. Строительство началось в 1705 году, и ссора между Ванбругом и герцогиней выросла до такой степени, что в 1725 году ему было запрещено приближаться к его собственному творению.

Если Ванбруг был вдохновенным и несколько напыщенным любителем, то Хоксмур — одержимым своей работой профессионалом, в высшей мере компетентным, но в то же время неуверенным в себе и замкнутым. Его друг Ванбруг был, разумеется, прав, когда в 1721 году написал: «Бедняга Хоксмур, в какой варварский век попала эта утонченная, изобретательная нату-



Рис. 111. Церковь Святого Георгия, Блумсбери

ра. Чего бы только не отдал за такого человека господин Кольбер во Франции?»

Возможно, более всего известно завершение Хоксмуром западных башен Вестминстерского аббатства в готическом стиле, который он использовал также во внешней части колледжа Всех Душ в Оксфорде (1715—1740); но интерьер этого здания выполнен в классической манере, любимой и по-настоящему понимаемой Хоксмуром, как можно видеть в здании Кларендона (1712—1715), также в Оксфорде. Его самыми изящными работами, несомненно, являются лондонские церкви, построенные для Комиссии 1711 года: Святого Элфеджа, Гринвич; Святой Анны, Лаймхаус; Святого Георгия на востоке, Степни¹; Святой Марии Вулнот, Ломбард-стрит; Христова церковь, Спиталфилдс, и Святого Георгия, Блумсбери. Последняя церковь (рис. 111) была построена между 1720-м и 1730 годами, имеет благородный портик, выдерживающий сравнение с церковью Святого Мартина в Полях. Она и в самом деле современница церкви Святого Мартина, а мы уже покинули эпоху Рена и оказались в новом веке с новым правлением и абсолютно новой концепцией архитектуры.

Глава 9

ГИББС И ПАЛЛАДИАНЦЫ

К концу долгой жизни Рена возникло резкое противодействие всему тому, что было для него важно, и, когда в 1723 году он умер, на троне уже воцарилась новая династия из другой страны, а в архитектуре утвердился новый подход, который Рену мог бы показаться отвратительным. Архитектура Джеймса Гиббса, построившего одну из самых знаменитых английских церквей — Святого Мартина в Полях, — стала связующим звеном между Реном и XVIII веком, и именно Гиббс помог распространить идеи Рена по всей Британии, а на самом деле — и по всей Америке. В то время как Гиббс стро-

Сильно разрушена во Вторую мировую войну.

ил свою церковь, новая школа догматичных последователей итальянского архитектора Палладио (1508—1580) заявила, что идет по стопам Иниго Джонса, и, с могущественной поддержкой графа Берлингтона, установила своего рода архитектурную диктатуру. Поскольку все, что связано с Реном, еще свежо в нашей памяти, нам будет проще, прежде чем обращаться к идеям и работам палладианцев, познакомиться с жизнью и достижениями Джеймса Гиббса. Он родился в Абердине в 1682 году и умер в Лондоне в 1754 году. Гиббс, в отличие от своего шотландского земляка и ожесточенного соперника Колина Кэмпбелла, конечно, был тори (к тому же, вероятно, сторонником принца Якова) и католиком (в придачу). Все это не облегчало жизнь шотландца в Лондоне, в эпоху возникновения Ганноверской династии и мятежа якобитов 1715 года, не способствовало продвижению его карьеры, и Гиббсу, возможно, повезло, что Кэмпбелл умер уже в 1729 году.

Теперь мы знаем, что, будучи совсем молодым человеком, в 1703 году Гиббс ездил в Рим, чтобы учиться на священника в шотландском коллеже, однако уже через два года оставил занятия и в конце концов начал работать у Карло Фонтаны (1638—1714), одного из ведущих представителей архитектуры позднего барокко и выдающегося преподавателя. Обучение в Италии стало самым значительным достижением Гиббса, когда в начале 1709 года он обосновался в Лондоне, поскольку он был чуть ли не единственным архитектором, работавшим тогда в Англии, который не только был в Риме и изучал там античные и современные здания, но также прошел систематическую и академическую подготовку у прославленного мастера. В результате этого обучения, разумеется, он стал благожелательно относиться к английскому барокко, стилю, который практиковал Рен, и сам был хорошо подготовлен для продолжения его традиций. Первой его крупной работой стала церковь Святой Марии Ле Стрэнд, возведенная лишь на несколько ярдов западнее поставленной Реном церкви Святого Кlementa Датского и ясно показавшая влияние и Рима и Рена.

Церковь Святой Марии Ле Стрэнд (рис. 112) была построена по акту 1711 года, предусматривавшему возведение 50 новых церквей, — акту, сделавшему возможным появление церквей Хоксмур — хотя фактически построено было лишь двенадцать. Одним из членов комиссии по акту был назначен Рен, и он написал для своих коллег по этой комиссии знаменитый меморандум по поводу строительства церквей. Хоксмур и Гиббс были архитекторами при комиссии, но Гиббс недолго сохранил свой пост. Он был назначен в 1713 году и уволен в декабре 1715 года, по возвращении при Ганноверской династии правительства вигов. Первыми покровителями Гиббса были графы Оксфорд и Мар — и это Мар возглавил в 1715 году мятеж и потерпел поражение при Шерифмюире от Джона Кэмпбелла, герцога Аргайла. Так как Аргайл покровительствовал Колину Кэмпбеллу, то Гиббсу скоро стало ясно, что он сможет уцелеть среди ганноверцев и вигов, только если проявит гибкость, и, приблизительно с 1720 года, он примирился с вигами, англиканской церковью и с архитектурными принципами палладианства. Сначала ему удавалось зарабатывать на жизнь, выполняя частные заказы своих покровителей-тори, а кроме того, он написал две книги: «Книга об архитектуре» (1728) и «Правила рисования отдельных архитектурных частей» (1732). Оба эти труда имели широкую аудиторию и копировались в Англии и Америке; они принесли Гиббсу, по его собственным подсчетам, почти 200 фунтов — очень значительную по тем временам сумму.

Церковь Святой Марии Ле Стрэнд была построена между 1714-м и 1717 годами, во многих отношениях она выглядит как римский дворец или римская церковь в стиле барокко, такая, как Сан Марчелло учителя Гиббса Фонтаны. Окна церкви высоко подняты, чтобы не пускать внутрь шум Стрэнда, и поэтому для сохранения равновесия композиции под ними введен ряд слепых ниш, который также позволяет возвести двойной ордер колонн снаружи и внутри, хотя здание имеет лишь один ярус. Двойной ряд колонн использовался сэром Кристофером Реном в портике собора Святого Павла, и обе церкви сдержанно критиковались Кэмпбеллом в опубли-



Рис. 112. Церковь Святой Марии Ле Стрэнд и Сомерсет-Хаус
(в 1796 году)

ликованной в 1717 году работе «Мое изобретение проекта для церкви» такими словами: «В этих восхитительных образцах античности мы не найдем никаких пустячных, ничтожных, не считающихся с правилами украшений, столь волнующих некоторых из наших современных деятелей... у нас нет ни единственного прецедента, чтобы греки или римляне практиковали два ордера, один над другим, в одном и том же храме, с внешней его стороны... и тогда как древние довольствовались одним непрерывным фронтоном... у нас теперь встречается целых три с одной стороны, чего древние никогда бы не допустили. Подобную практику следует отнести либо на счет полного незнания античности, либо на счет тщеславия, рвущегося выставить напоказ самые абсурдные новшества...»

Изобретенный Кэмпбеллом проект церкви на самом деле представляет собой чуть измененную копию романского храма в Ниме. Богатство текстуры в проекте Гиббса должно было приветствоваться теми, кто привык к

церквам Рена в Сити, а полукруглый портик при входе в церковь Святой Марии Ле Стрэнд можно считать типичным для Гиббса в то время, явно напоминающим знаменитую римскую церковь Святой Марии в Мире, но та же идея, использованная Реном, прижилась в полукруполах над боковыми входами в собор Святого Павла. В красивой миниатюрной колоколенке над главным входом в церковь Святой Марии также заметно влияние церквей Рена в Сити, но с ней связана любопытная история. Первоначальный проект не включал шпиля, но зато напротив церкви предусматривалась огромная колонна высотой 250 футов (колонна Нельсона поднимается лишь на 184 фута) со статуей королевы Анны наверху. Когда Анна умерла, от этой идеи отказались, и Гиббсу пришлось делать колокольню на строении, которое не предназначалось для поддержки большого веса, и сверху фронтона. Этот архитектурный солецизм он смог повторить в церкви Святого Мартина в Полях (рис. 113).

В 1720 году Гиббс организовал для группы генералов-вигов экскурсию по церквам Рена в Сити, после чего они согласились с его проектами перестройки старой церкви Святого Мартина в Полях (1722—1726). В своем воплощении церковь отличается от ранних проектов и от хранящегося в ней макета, но основные элементы остались неизменными.

В плане церковь представляет собой длинный прямоугольник с большим портиком на западной стороне. Этот фасад разделен на три равных пролета: центральный обеспечивает вход в церковь под колокольной, боковые снабжены лестницами и отдельными входами с северной и южной сторон, и каждый из них выражен глубоко утопленными внушительными колоннами, расставленными между колоссальными пилястрами. Эти углубления повторяются на восточной стороне, где тоже имеются лестницы и входы к королевским скамьям (церковь Святого Мартина является королевской приходской церковью). С наружной стороны имеется два ряда окон, расположенных между колоссальными пилястрами и обрамленных характерными рядами тяжелых



Рис. 113. Церковь Святого Мартина в Полях

блоков вокруг оконных проемов. В отличие от церкви Святой Марии Ле Стрэнд два ряда окон предназначены для освещения двух внутренних уровней; верхний выходит на галереи, проходящие вдоль трех сторон церкви. Использование галерей для повышения удоб-

ства прихожан взято из церквей Рена — в данном случае из церквей Святого Якова на Пикадилли и Святой Бригитты, — центральные колонны разделяют главный и боковые нефы, в то же время поддерживая галереи. Чрезвычайно необычно церковь суживается к восточной стороне, алтарю и напоминающим театральные ложи местам для королевской семьи. Великолепные росписи по штукатурке интерьера (рис. 114) выполнены итальянцами Артари и Багутти, которые работали с очень многими ведущими архитекторами того времени. С другим примером их работы для Гиббса можно познакомиться в маленькой церкви Святого Петра на Вир-стрит (идущей от Оксфорд-стрит), построенной в 1723—1724 годах и ставшей в какой-то степени пробой сил перед церковью Святого Мартина.

Во внешнем облике церкви Святого Мартина в Полях наиболее хорошо известно сочетание колокольни и портика, которое всегда огорчало борцов за чистоту архитектурных форм, поскольку ни одно классическое здание не имело колокольни, и сама идея поднимающегося над портиком вертикального элемента абсолютно не классическая. Гиббс сам говорит: «Колокольни на самом деле имеют готическое происхождение, но и они бывают красивы, когда их части удачно расположены, а планы нескольких уровней и ордеры, из которых они составляются, постепенно суживаются и переходят от одной формы к другой...»

По-видимому, он не видел причины, не позволявшей ему комбинировать красоту колоколен с другой красотой, присущей крупным портикам с шестью колоннами¹. Первый шестиколонный портик (назовем его собственным именем) был построен Кэмпбеллом в Вонстед-Хаус, Эссекс, до 1720 года, но к тому моменту, когда возведение церкви Святого Мартина началось, другие портики появились на церкви Святого Георгия в Блумсбери, возведенной Хоксмуrom, и на церкви Святого Георгия на Ганновер-сквер, построенной Джоном Джеймсом. Гиббс

В меморандуме Рена пропагандируются как колокольни, так и портики. (Примеч. авт.)



Рис. 114. Церковь Святого Мартина в Полях

хорошо обдумал проблему сочетания такого портика с колокольной, как можно видеть в боковых пролетах, где две отодвинутые назад колонны, обозначающие боковой вход, также будто бы поддерживают колокольню над собой. В выборе форм для реальной колокольни Гиббс явно работал в манере Рена не только над построенной колокольной, но и над другими проектами, гравюры с которых приведены в его «Книге архитектуры». Красота едва различных переходов от квадратной базы, поднимающейся из корпуса церкви, пропорционально сравнимой с фронтоном, находящимся перед ней, и до завершающего шпилья обелиска с вогнутыми сторонами делает эту церковь одним из наиболее известных и повторяемых зданий. Одна из самых ранних и точных копий сделана Генри Флиткрофтом — официальным палладианцем, прозванным «Берлингтон Гарри» — в церкви Святого Джайлса в Полях (1731—1734) на другом конце Чаринг-Кросс-роуд. Собор Дерби (1723—1725), выполненный самим Гиббсом, базируется на той же идее.

За пределами Лондона самые важные работы Гиббс выполнил для университетов Оксфорда и Кембриджа, хотя одной из последних его работ стала бесплатная подготовка проекта для Западной церкви Святого Николая в его родном Абердине. В Оксфорде Гиббс принял должность от Хоксмур и между 1737-м и 1749 годами построил Камеру, или Библиотеку, Редклифа (рис. 115). Он очень гордился этим великолепным зданием для университета тории и в 1747 году в память о своей работе опубликовал книгу гравюр.

Камера Редклифа состоит из двух концентрических цилиндров, над внешним цилиндром поднимается внутренний, увенчанный куполом, одновременно напоминающим собор Святого Петра в Риме и собор Святого Павла в Лондоне. Фактически округлую конструкцию в 1715 году спроектировал Хоксмур, а он, в свою очередь, использовал проект Рена для круглого здания, расположенного рядом с собором Святого Павла, и другой проект, который Рен подготовил для намечавшегося в память о Карле I мавзолея еще в 1678 году, до рождения Гиббса. Несмотря на это и влияние Древнего Рима, которое прослеживается в схеме Хоксмур, при создавшихся условиях Гиббс мог приписывать себе честь создания Камеры Редклифа, прекрасно смотрящейся на открытом пространстве площади позади церкви Святой Девы Марии, со зданиями университета по трем остальным сторонам. В зоне, где господствует готика, Камера Редклифа сочетает в себе что-то из Древнего Рима с еще более преобладающими чертами римского Возрождения и барокко (с которыми Гиббс был знаком не понаслышке) и добавляет к этому мотивы Рена, ни в чем не впадая в рабское подражание. Вероятно, это недурная эпифания самому Гиббсу.

Победа ганноверской династии и принципов вигов привела к почти абсолютной власти группы лорда Берлингтона в английской архитектуре. В литературе и философии здравого смысла Джона Локка и его учеников заметно проявилось стремление к добродетелям умеренности и гармонии и тенденция к уменьшению влияния более яркого стиля Рена, Ванбруга и других ху-



Рис. 115. Камера Радклифа, Оксфорд

дожников. Отличие между «Потерянным раем» Милтона и «Опытом о человеке» Попа, по сути, такое же, как и отличие между собором Святого Павла и Чисвикской виллой: в своем роде оба совершенны. Поп должен был стать другом лорда Берлингтона, которому исполнилось только семнадцать лет в 1711 году, когда появился стихотворный трактат «Опыт о критике». Трактат содержал следующие строки:

Научись законы древних просто уважать;
Копировать природу — значит копировать их...

И это уравнивание классической античности и самих законов природы позднее стало частью собственно-го мировоззрения Берлингтона. В 1731 году Поп посвятил Берлингтону, ставшему к тому времени его другом, «Послание IV» из «Моральных опытов» и в нем обращается к нему напрямую:

Так действуй! Искусство тяни из упадка,
Новые чудеса сотвори, старые восстанови,
Палладио с Джонсом верни им самим,
И стань Витрувием наших дней...

Иниго Джонс, Палладио и Витрувий — англичанин XVII века, итальянец XVI века и древнеримский архитектор — должны были стать святыми покровителями нового движения, и, когда мы понимаем, почему Поп указал эти три имени, нам становится ясно, каков был труд всей жизни лорда Берлингтона и какова природа архитектурной революции, совершенной им и двумя его ближайшими сподвижниками, Колином Кэмпбеллом и Вильямом Кентом.

Великие победы, одержанные британскими войсками под предводительством герцога Мальборо, — Бленхейм, Рамили, Оденар и Мальплагет — все относятся к периоду между 1704-м и 1709 годами, а кульминацией стал Утрехтский мир 1713 года. Заключение мира принесло интересные следствия: одно из них означало, что континент снова был открыт для путешествий. «Большое путешествие» уже начало формировать важную часть образования богатого молодого англичанина и до конца

XVIII века оставалось наиболее важным фактором в процессе приобщения к ценностям континентальной Европы. Обычно он отправлялся во Францию, затем — в Венецию, где мог оставаться несколько месяцев, потом во Флоренцию и Рим, год в котором не считался необычайно долгим пребыванием, потом в Неаполь и возвращался домой. Путешествия были трудны и дорого стоили, поэтому одна такая долгая поездка — это было все, что предпринимал англичанин, но она расширяла его кругозор, давала ему контакт с остатками классической античности, и воспитывался он, главным образом, на латинской и древнегреческой литературе. Новое чувство национальной гордости, завоеванное британским оружием в европейских делах, легко сочеталось с классическим воспитанием и формировало представление, что Витрувий — единственный архитектор античного мира, о котором было известно почти все, должен быть советчиком архитектора британского, особенно с тех пор, как Иниго Джонс вернул Англии классическую традицию и интерпретировал ее в соответствии с идеями Палладио. Произведение Палладио «Четыре книги об архитектуре», впервые опубликованное в 1570 году, опиралось на трактат Витрувия, поэтому он естественным образом оказался рядом с двумя другими, и один из самых значимых английских переводов «Четырех книг» вышел в свет в 1715 году.

В том же году малоизвестный тогда шотландский архитектор Колин Кэмпбелл опубликовал первый том своего труда со значимым названием «*Vitruvius Britannicus*» — собрание больших гравюр британских зданий XVII и XVIII веков. Последний том появился в 1725 году, поэтому все вошедшие в него здания XVIII века старше этой даты, и значительная их часть — это проекты самого Кэмпбелла, которые так и не были реализованы. Предисловие к первому тому представляет собой манифест нового палладианского движения и звучит знакомо. Кэмпбелл пишет, что иностранные вещи часто превозносятся больше английских, хотя, ради справедливости, нужно признать, что архитектура многим обязана итальянцам: «...выше всех великий Палладио, превзо-

шедший всех, кто шел перед ним, и опередивший своих современников, чьи искусные труды затмевают многих и соперничают с большинством работ древних... С ним вместе ушли возвышенная манера и изысканный стиль здания; теперь итальянцы перестали наслаждаться античной простотой и всецело посвятили себя прихотливым орнаментам, которые в конце концов должны привести к готике...

Таким образом, именно знаменитому Палладио мы бросаем вызов, противопоставляем ему прославленного Иниго Джонса. Давайте тщательно изучим Дом банкетов, эти прекрасные произведения в Гринвиче и многие другие творения великого мастера, и я не сомневаюсь, что беспристрастный судья найдет в них тот же порядок Палладио, но только дополненный красотой и величием, в которых наш архитектор, как мы считаем, превзошел все, что было сделано до него... И здесь я не могу не задуматься о счастье британской нации, имеющей в настоящее время столь много ученых и искусных джентльменов...

Тремя людьми, создавшими и возглавившими новое движение, были Колин Кэмпбелл (ум. в 1729), Ричард Бойл, третий граф Берлингтон и четвертый граф Корк (1694—1753) и Уильям Кент (1685—1748). Почти нет сомнений, что фактически создателем движения был Кэмпбелл, поскольку в книге 1715 года «*Vitruvius Britannicus*» есть несколько его собственных проектов, о которых решительно заявлено, что они выполнены в манере Иниго Джонса или Палладио (проекты для герцога Аргайла и лорда Айлея, оба принадлежат Кэмпбеллу), в то время как в том же году лорд Берлингтон совершал свое «большое путешествие» в Италию, а Кент жил в Риме, работая художником и гидом для приезжих англичан. Первой большой работой Кэмпбелла был Вонстэд-Хаус под Лондоном, начатый в 1715 году, но разрушенный век спустя. Этот дом, главным образом, важен своим большим шестиколонным портиком, вероятно, первым в Англии. Он был скопирован с фасадов античных храмов, поскольку Палладио считал — совершенно ошибочно, — что в античных домах также были такие портики.

Лорд Берлингтон, наверное, почувствовал особый интерес к новому движению после возвращения из Италии в 1715 году. Он помог с публикацией второго тома «Vitruvius Britannicus» (1717), использовал Кэмпбелла для реконструкции Берлингтон-Хаус в районе Пикадилли (части этого здания сохранились как Королевская академия) и, наконец, стал учеником Кэмпбелла в архитектуре. В 1719 году Берлингтон возвратился в Италию, чтобы посетить здания Палладио в Виченце и приобрести многочисленные рисунки Палладио (теперь они хранятся в Королевском институте британских архитекторов). В Лондон лорд Берлингтон вернулся вместе с Кентом, и эти два человека стали на всю жизнь друзьями и партнерами, причем Берлингтон выступал в роли главного проектировщика, а Кент сосредоточился на украшении интерьера, проектировании обстановки и планировке садов.

Первые два важных здания создал Кэмпбелл, он спроектировал их до 1723 года, когда оба проекта уже в значительной степени воплотились в реальные строения: Хоктон-Холл в Норфолке для премьер-министра, сэра Роберта Уолпола, и Мирворт-Касл в Кенте. Хоктон проектировался как чрезвычайно пышный и величественный дом для самого важного политика той эпохи, но его заканчивали другие, и они существенно изменили первоначальные идеи Кэмпбелла. Он хотел, чтобы здание очень походило на Вилтон — то есть на стиль Иниго Джонса, — и наиболее изящной частью его плана, несомненно, является Каменный зал, куб со стороны в сорок футов, напоминающий Куинс-Хаус, но отличающийся холодным античным величием, которое привнес Кэмпбелл. Значительную часть отделки фактически выполнили Кент и прекрасный скульптор Джон Майкл Рисбрэк.

Лучшее творение Кэмпбелла носит странное название Мирворт-Касл. Это здание, по существу, довольно точно имитирует знаменитую виллу «Ротонда» под Венецией, начатую Палладио в 1550-х годах и оставшуюся

То есть «Просто достойный замок». (Примеч. пер.)



Рис. 116. Мирворт-Касл

ся одной из наиболее известных его работ. Кэмпбелл опубликовал свои проекты и призвал знатоков сравнить ее с оригиналом Палладио, поэтому и речи не может быть о том, что он скопировал чужую работу и надеялся, что никто этого не заметит. На самом деле эти два здания различаются довольно существенно, и самое главное различие в том, что для Палладио точная симметрия имела высшую ценность, и поэтому он делал все четыре стены здания абсолютно одинаковыми, повторяя большой портик над входом на всех четырех сторонах и располагая комнаты одинаково в каждой четверти квадратного плана. Кэмпбелл сохранил квадратный план с куполом над центром, но лишь два его портика (главный вход и вход со стороны сада) снабжены лестницами, а пара боковых — чисто декоративные. Первоначально этот дом предназначался, как и одна из вилл Палладио, для использования только на короткие периоды времени, и поэтому в нем не так-то много комнат. Главные помещения — это центральный круглый

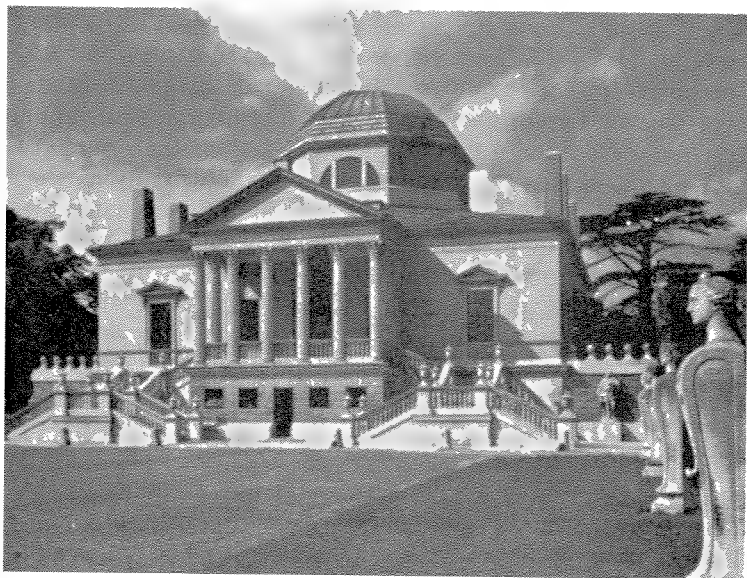


Рис. 117. Чисвикская ви́лла

зал, великолепно, в итальянской манере отделанный Багutti гирляндами и статуями, и «Длинная галерея», проходящая по всей длине здания вдоль фасада, обращенного к саду. Зал очень похож на зал в любой из вилл Палладио, которые, однако, должны были защищать от жара итальянского солнца, и Кэмпбелл не предусмотрел дымохода (поскольку в виллах Палладио они, разумеется, не требовались), но приспособил для выхода дыма верхнюю часть фонаря купола, изобретательно поместив трубы между двумя каркасами купола. В Англии галерея традиционно используется для приема гостей, и в ней Кэмпбелл ближе придерживался образца, созданного Джонсом, но детали и общее богатство впечатления — это личный вклад Кэмпбелла, они, несомненно, делают Мирворт (рис. 116) не просто копией итальянской виллы XVI века, а настоящим английским домом XVIII века.

Вилла «Ротонда» Палладио и Мирворт Кэмпбелла вдохновили на еще одну изысканную имитацию самого лорда Берлингтона, построившего виллу для себя в Чис-

вике, тогда еще за пределами Лондона (рис. 117). Она была начата до 1726 года, когда, по-видимому, между Берлингтоном и Кэмпбеллом случилась ссора, создавалась самим Берлингтоном, если не считать помощи в отделке интерьера и планировке сада, полученной им от Кента. Это первый пример их удачного сотрудничества¹.

Чисвикская вилла представляет собой более изысканную и изощренную вариацию на тему виллы «Ротонда», чем Мирворт, отчасти потому, что Берлингтон, в отличие от Кэмпбелла, своими глазами видел виллы Палладио и руины античного Рима, а также потому, что он использовал здания Палладио не просто как образец для копирования, но как руководство, помогающее понять достижения римской архитектуры. План Чисвикской виллы (рис. 118) сложен, он сложнее Мирворта и виллы Палладио и в корне отличается от плана виллы «Ротонда» несимметричностью и разнообразием форм комнат. Важнейшее отличие состоит в отказе от доминирующего принципа симметрии, обязательного для Палладио. Вилла «Ротонда» симметрична относительно двух осей — точно симметрична относительно осей север—юг и восток—запад. Вилла в Чисвике имеет главный фасад, садовый фасад и два идентичных боковых фасада, и архитектор более разумно, хотя и нарушая математическую строгость, трактует каждый из них в соответствии с их назначениями. Таким образом, только входной фасад снабжен портиком, но это величественный шестиколонный портик, фланкированный² внушительными двойными лестницами. У фасада, выходящего в сад, также имеется лестница, но три широких окна делают его более декоративным. На плане можно увидеть, что проект абсолютно симметричен относительно главной оси, проходящей через весь дом от портика до сада, но комнаты очень разнообразны по форме: несколько прямоугольных, одна круглая и одна — главная

Недавно эта вилла была прекрасно отреставрирована министерством строительных работ, которое с этого времени отвечает за поддержание ее в порядке. (Примеч. авт.)

² Ф л а н к и р о в а т ь — оформлять с боков, находиться по сторонам.

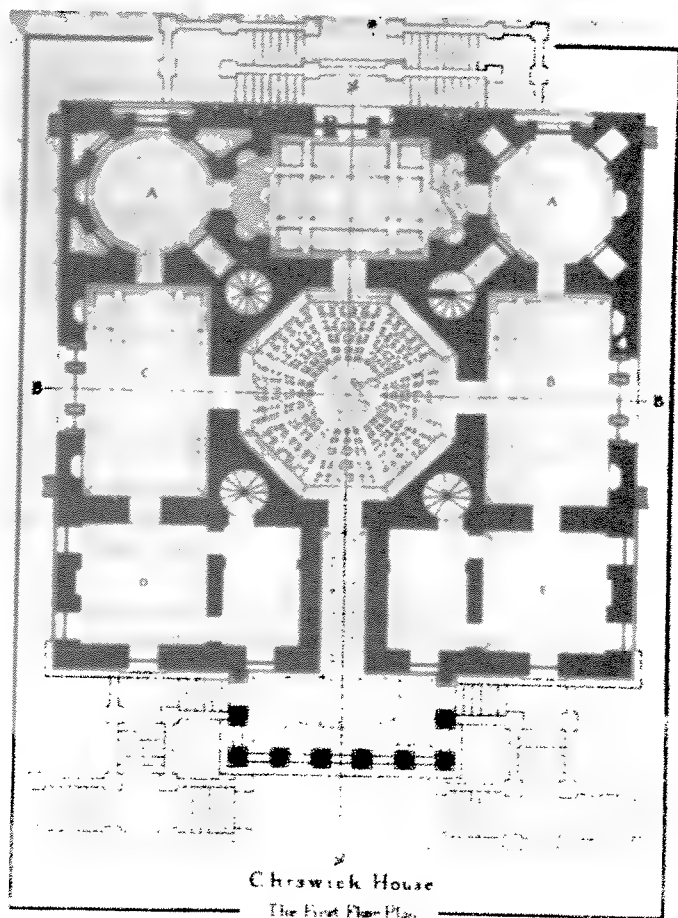


Рис. 118. Чисвикская вилла.
Воспроизведение оригинального плана

комната со стороны сада — длинный прямоугольник с апсидами с обоих концов. Наконец, большой центральный зал имеет восьмиугольную форму. Это разнообразие в трактовке пространства дома порождено не образцом Палладио, а классической античностью, поскольку многие свои бани римляне строили, пользуясь такими формами, и лорд Берлингтон знал об этом из рисунков древних руин, сделанных самим Палладио. Эти рисун-

ки он купил в Италии в 1719 году, а некоторые из них опубликовал в 1730 году.

Несмотря на все свое великолепие, Чисвикская вилла совсем невелика, поскольку она должна была служить всего лишь *villa suburbana*¹ в римском значении, и у нее, как у ее классического идеала, есть лишь один основной этаж, и никогда не предполагалось спальных апартаментов для гостей. Интерьер виллы, одновременно пышный и классический, в основном принадлежит Кенту, как и сад с его храмами, статуями и каналом, имитирующим реку Брента, протекающую возле многих вилл Палладио. Данный конкретный образец итальянизма, конечно, должен быть работой Кента, художника-историка из Гулля, на которого проведенные в Риме годы произвели такое впечатление, что в одном письме он мог написать: «Я продолжаю здесь работать, дни так коротки и холодны для моего итальянского характера, что я остаюсь в моей комнатке и только дважды в неделю хожу в оперу, где чрезвычайно развлекаюсь и представляю себя за пределами этой готической страны. Обязательства, которые у меня есть по другим работам, вызывают ругань у этих бедных духом английских маэстро и заставляют их устраивать заговоры против меня...» (Хогарт и Торнхилл, разумеется, были недовольны им — см., например, гравюру Хогарта «Ворота Берлингтона».)

Вскоре после этого в 1730—1732 годах лорд Берлингтон смог осуществить еще одну строго классическую реконструкцию античной базилики в Залах приемов в Йорке, но последней из ряда замечательных работ, выполненных совместно Берлингтоном и Кентом, стал огромный дом для Томаса Коука, позднее ставшего графом Лейстером, — Холкхем-Холл в Норфолке (рис. 119). Этот дом находится недалеко от Хоктона, и предполагалось, что он будет более величественным и еще более классическим. Некоторые детали в проекте могут принадлежать самому Коуку, который совершил «большое путешествие», встретил в Риме Кента и возвратился, горя желанием собирать издания Тита Ливия, классическую

¹ Загородный дом (ит.). (Примеч. пер.)



Рис. 119. Холкхем-Холл

скульптуру и обзавестись подходящим домом в античном стиле, где можно было бы разместить эти коллекции. Строительство началось не раньше 1734 года и продолжалось почти тридцать лет, после смерти и Берлингтона, и Кента, но дом стал им памятником. Известны несколько проектов Кента для главных фасадов, но ни один из них не был осуществлен без изменений. Кажется, Кент мог предложить какой-то богатый и образный проект, урезанный и сделанный более сдержанным Коуком, Берлингтоном или ими обоими вместе. Пример их страстного увлечения античностью показывает использование кирпича при строительстве этого дома. Коук в Риме подобрал кусочек древнего темно-желтого кирпича, отличавшегося размером и структурой от современного английского кирпича, и привез его домой как сувенир. Он узнал, что такой кирпич можно воспро-

известии на расположенном неподалеку кирпичном заводе, и поэтому для дома вместо камня использовался «классический» кирпич (что, по-видимому, было дороже). В наше время стены из этого довольно унылого кирпича стали выглядеть еще гораздо более просто, из-за того что со всех окон сняли горбыльки оконных переплетов¹ и вставили листовое стекло — тем самым нарушив тонкое равновесие между пустотой и цельностью и ощущение структуры стены как целого, то есть главные характеристики хорошего здания XVIII века — и это здание теперь напоминает казармы. Но контраст с интерьером по-прежнему очень сильный. Виг XVIII века любил контраст между аскетическим внешним видом здания (который он мог приравнять к римской добродетели серьезности) и пышностью интерьера. А если архитекторами были Берлингтон и Кент, то эти две стороны в каждом новом здании контрастировали все больше, и едва ли можно найти в Англии комнату, которая могла бы в великолепии соперничать с залом в Холкхеме (рис. 120). Кстати, мы узнали о великих вигах чрезвычайно любопытный факт — такую комнату нужно было создать в деревенском доме, чтобы поместить в ней античные статуи. Три момента в проекте должны дать представление о его богатстве и сложности: во-первых, изменение уровня от вестибюля к салону в конце здания используется, чтобы обеспечить главный элемент проекта — подъем по лестнице и перспективу через колоннаду. Изменение уровня дает высокую базу, на которой устанавливается колоннада, это и есть тип античной базилики, имеющей внутреннюю колоннаду и богатый кессонный потолок: тщательно проработанный фриз взят из храма Фортуна Вирилис в Риме. Апсидальное окончание и кессонный потолок — это также античные элементы, но идея перспективы через колоннаду взята из одной церкви Палладио, поскольку Берлингтон писал о церкви Святого Георгия в Венеции: «Система разбивки колонн открывает хор и заканчивается полукругом — чрезвычайно красиво». В отделке потол-

Первоначально они были позолоченными. (Примеч. авт.)



Рис. 120. Холкхем-Холл

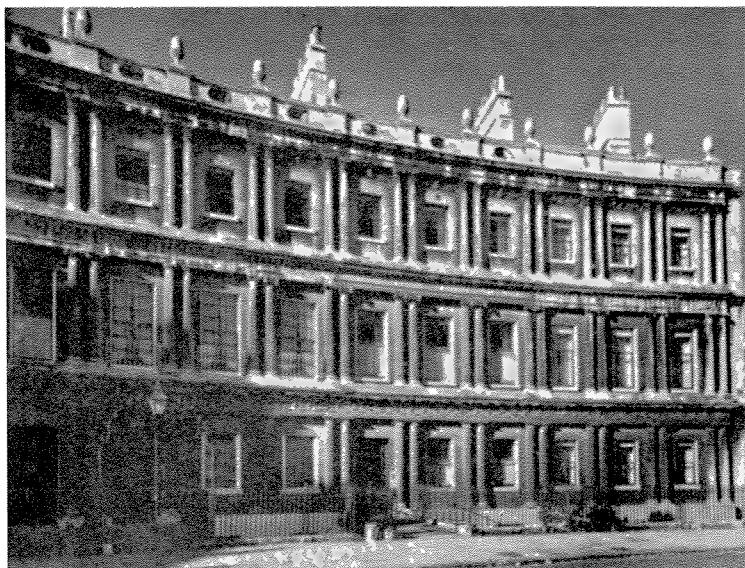


Рис. 121. Секус, Бат

ка заметно сильное влияние Иниго Джонса, и действительно здесь использовался один из его рисунков, принадлежавший Берлингтону. Таким образом, в Холкхеме можно увидеть сочетание Витрувия, Палладио и Джонса, которое рекомендовал Поп в процитированном ранее отрывке.

Кент умер в 1748-м, а Берлингтон в 1753 году, и строгие формы палладианства умерли вместе с ними, но их идеи продолжали оказывать глубокое влияние по крайней мере до конца века. Сэра Вильяма Чемберса иногда называют «последним из палладианцев», и он, конечно, оставался верен идеалам римского классицизма. Его работы обсуждаются в следующей главе. Возможно, еще более важным оказалось влияние палладианцев на гораздо менее высокопоставленных архитекторов и строителей, на сельских джентльменов, строивших себе дома при помощи местных мастеров. Их работы до сих пор существуют в большом количестве почти в каждом доме, и традиции, с которых они начинались, часто сохранялись следующими поколениями. Наибо-

лее знаменитыми были архитекторы общенационального значения, такие, как Джон Карр (1723—1807) из Йорка, и, возможно, особенно знамениты были Вуды из Бата. Джону Вуду-старшему и его сыну Джону принадлежит заслуга строительства большинства зданий в Бате и упорядоченной застройки этого города, поскольку лучшие работы по крупномасштабному проектированию городов были выполнены в Британии именно тогда. Планировка таких мест, как Куин-сквер, Секус (рис. 121) и Роял-Кресцент, прославила их имена куда больше, чем любое отдельное здание, даже такое прекрасное, как Прайер-парк или Новый зал приемов, поскольку их проекты улиц установили стандартный тип городской планировки в Британии.

Глава 10

ЧЕМБЕРС И БРАТЯ АДАМ. ГРЕЧЕСКИЙ, ГОТИЧЕСКИЙ И ЖИВОПИСНЫЙ СТИЛИ

После смерти лорда Берлингтона, последовавшей в 1753 году, до самого конца века в Британии ведущими были два архитектора, которые имели достаточно много общего, чтобы от всего сердца ненавидеть друг друга. Это были сэр Уильям Чемберс и Роберт Адам. В наше время найдутся те, кто будет утверждать, что Роберт Адам — величайший британский архитектор, еще более великий, чем Рен, но это, разумеется, было невозможно в XVIII веке, разве что в кругу семьи Адам, поскольку братья архитектора сделали своей профессией заботу о гении Роберта и добивались, чтобы весь остальной мир признал его и совершенную им революцию в архитектуре.

И Чемберс, и Роберт Адамс были амбициозными шотландцами, почти одновременно обосновавшись в Лондоне с намерением стать лидерами того направления, которое подспудно развивалось в архитектуре. Любой из них мог бы добиться этой цели, не будь другого, и поэтому соперники должны были совместно использовать различия, существовавшие между ними. Чемберс

получал значительную часть официальных почестей, а Адаму досталась почти вся известность. Эта ситуация напоминала соперничество между их современниками, сэром Джошуа Рейнольдсом и Томасом Гейнсборо, и одно лишь соперничество в профессии могло бы сделать их антагонистами, но их антагонизм обострялся разногласиями по поводу того, что составляет хорошую архитектуру. Сэр Уильям Чемберс был приверженцем традиции и одним из главных членов-основателей и первым казначеем Королевской академии, в то время как новатора Роберта Адама так и не избрали в академию до конца его жизни.

Уильям Чемберс родился в 1723 году в шведском городе Гетенберге, в семье обосновавшегося там шотландского торговца. Еще в очень юном возрасте он был послан учиться в Англию, затем плавал в Китай, будучи на службе в Шведской Ост-Индской компании. Только в двадцать шесть лет он занялся архитектурой, обучался этой профессии один год в Париже и еще пять лет в Италии. В 1755 году он вернулся в Англию и приступил к практической работе. Посещение Китая оказалось для него полезным, поскольку в первую очередь он добился известности, написав книгу о китайских зданиях, которая привлекла значительный интерес. В результате ему поручили спланировать ботанические сады Кью-Гарденс и построить там несколько декоративных и экзотических зданий, в том числе — пагоду, которая до сих пор там стоит, хотя и сильно обветшала. Чемберсу снова повезло, когда его назначили преподавателем архитектуры к принцу Уэльскому (ставшему в 1760 году королем Георгом III), и, таким образом, очень скоро он получил отличное место. В 1761 году он стал одним из двух королевских архитекторов — но вторым был Роберт Адам. Годы, проведенные во Франции и Италии, дали ему огромный авторитет в его профессии (авторитет, которым обладал и Роберт Адам). Он прикоснулся к последним достижениям в Париже и Риме, где многие ведущие архитекторы были его друзьями. Он, следовательно, был способен добавить новый штрих, оживить традиции палладианства, унаследованные им от Кента

и Берлингтона, традиции, начинавшие слабеть к тому моменту, когда на трон взошел Георг III. Чемберс, как Рейнольдс, мог придать классической традиции свежее звучание, и Королевская академия сыграла важную роль в жизни обоих художников. Она была основана Георгом III в 1768 году, и Чемберс вел переговоры, предшествовавшие самому ее основанию. Рейнольдс был возведен в рыцарское звание и стал первым президентом Академии. Чемберс стал казначеем: положение, дававшее ему огромную власть, в некоторых отношениях более существенную, чем та, которой обладал Рейнольдс, поскольку Чемберс был ответствен перед королем. Хотя Чемберс не был произведен в рыцари, в 1770 году король разрешил ему использовать шведское рыцарское звание, которое ему было пожаловано, словно английское.

Несмотря на все это, если бы Чемберс умер тогда, то в наше время его бы не помнили, ведь его шедевр был начат лишь в 1776 году, строительство продолжалось десять лет, но на самом деле значительная его часть оставалась незавершенной еще много лет. Этот шедевр — Сомерсет-Хаус в Стрэнде, который с самого начала замыслился как большое общественное здание, предназначенное для размещения части государственной гражданской службы и некоторых научных обществ, находящихся под патронажем престола, в том числе самой Королевской академии. Со времен Гринвичской больницы в Англии не появлялось больших общественных зданий, и Чемберс в первую очередь отправился снова в Париж, чтобы самому изучить французские государственные здания. Детальный анализ Сомерсет-Хаус не только показывает, чему он научился, возобновив знакомство с французскими работами, но также что он усвоил из европейской традиции в целом. Шедевр Чемберса — это удивительно сложно выстроенные идеи и детали, взятые из всей истории архитектуры, как она тогда понималась, то есть из римских работ, итальянского Возрождения, французских произведений XVII—XVIII веков, но не из Греции и не из готики, что Чемберс не признавал. Сомерсет-Хаус сделал хорошо информированный человек, это здание богатое, но уме-

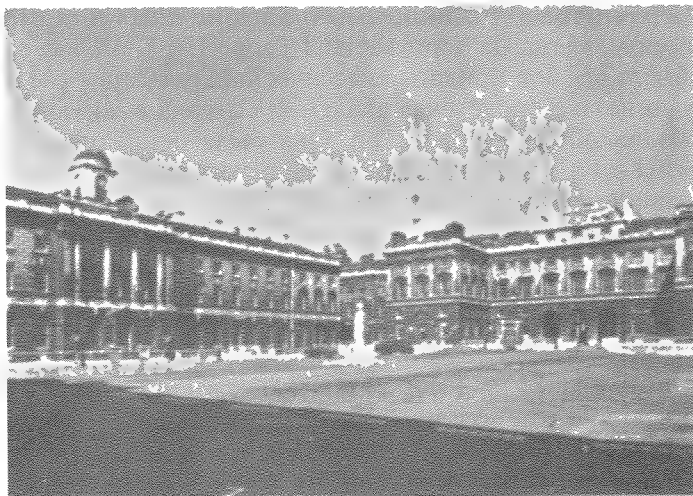


Рис. 122. Сомерсет-Хаус, северная сторона внутреннего двора

ренное, большое, но сдержанное, замечательное, но не оригинальное.

В наше время трудно увидеть здание так, как его задумал Чемберс, разве что изнутри четырехугольного двора (рис. 122). Восточная и западная его стороны были построены в XIX веке на месте, которое Чемберс оставил для будущих пристроек (восточное крыло, построенное сэром Р. Смерком, теперь принадлежит Колледжу короля Лондонского университета). Впечатление от южного фасада, выходящего на реку, полностью изменилось после прокладки набережной, в то же время северный фасад, выходящий на Стрэнд, хотя и остался нетронутым, полностью утратил свою масштабность из-за вздымающейся напротив него скалы Буш-Хаус. Доступ внутрь здания закрыт почти везде, поскольку оно поделено между самыми скучными правительственными ведомствами.

План здания (рис. 123) определяют два фактора: во-первых, необходимость разделить правительственные канцелярии и научные общества, в том числе выделить место для выставок и школ академии; во-вторых, сложность рельефа. Участок круто спускается от Стрэнда к реке, и в то же время его граница со стороны реки гораздо

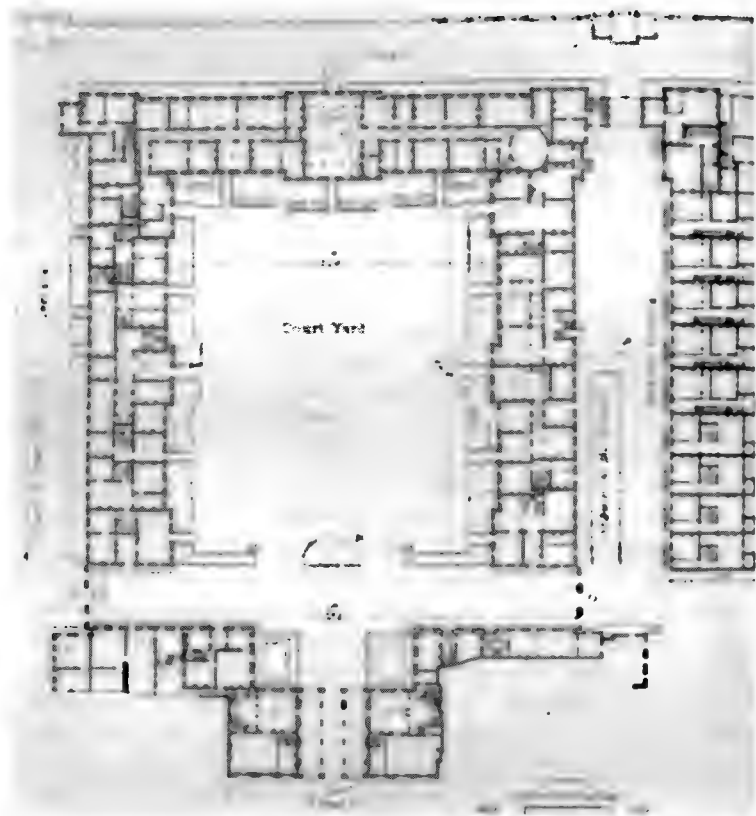


Рис. 123. Сомерсет-Хаус. Воспроизведение оригинального плана

длиннее другой границы, подходящей к Стрэнду. По этой причине фасад на Стрэнде¹ — это отдельный блок, отданный научным обществам, он трактуется гораздо более тщательно, чем остальная часть композиции, или, как излагает сам Чемберс: «Вестибюль выходит на наиболее людную улицу Лондона, это общий проход в любую часть всего проекта, а помещения предназначены для полезных научных учреждений и изящных искусств, в них смиренно предлагается попытаться представить образцы утонченности».

См. рис. 112. (Примеч. авт.)

Эта степенная проза XVIII века точно отражает характер архитектуры, которая великолепно пересматривает тему итальянского дворца, в ней упоминаются части старого Сомерсет-Хаус, который тогда считался произведением Иниго Джонса, и современные французские проекты. Все детали выполнены прекрасно, собратьям Чемберса по Королевской академии были заказаны богатые декоративные скульптуры. Сохранившиеся детали интерьера показывают столь же добросовестную работу мастеров.

Сами правительственные помещения располагаются с трех сторон центрального двора, и южный блок, как самый главный, гораздо длиннее со стороны реки, чем со стороны двора. Над его центральным фронтоном имеется небольшой купол. Едва ли фронтон и купол достаточно велики, чтобы по масштабу соответствовать стороне двора, и определенно слишком малы, чтобы гармонизировать с длинным фасадом, выходящим на реку. Это чрезвычайно длинный фасад (по замыслу он должен был тянуться почти на 800 футов), и Чемберс сделал все от него зависящее, чтобы нарушить его монотонность едва заметным чередованием гладкого камня и рустики, очень эффектными арками с речным узором, которые первоначально служили основанием для всего здания, но теперь оказались на набережной, и прежде всего «мостами» с открытыми завесами колонн, акцентирующими окончания фасада. Именно такими деталями, как выстраивание колонн над арками на стороне двора или чередование рустов и гладкой стены, колонн и окон на стороне реки, демонстрирует Чемберс свое мастерство в области классического проекта. В Сомерсет-Хаус нет грандиозности, но он изумительно гармоничен, и это ответ его строителя на проект семьи Адам на берегу в Адельфи, всего в нескольких сотнях ярдов восточнее.

Чемберс умер в 1796 году. Роберт Адам родился в 1728-м и умер в 1792 году. Он был вторым сыном Уильяма Адама, возможно, лучшего шотландского архитектора того времени, имевшего некоторое состояние, поскольку его старший сын Джон смог стать землевладельцем, а Роберт и Джеймс совершили итальянские путешествия

со значительно большей помпой, чем обычно могли себе позволить молодые архитекторы. В 1743 году Роберт был зачислен в Эдинбургский университет, но его архитектурная карьера по-настоящему не начиналась до 1754 года, когда он отправился во Францию, а затем дальше, в Рим, где оставался до 1757 года. Там он встречал многих английских лордов и джентльменов, совершавших большое путешествие и позднее оказавших значительную поддержку в его карьере. В 1757 году он отправился в Спалато (теперь Сплит) в Далмации, где в течение пяти недель со своими помощниками измерял и рисовал развалины дворца императора Диоклетиана (284—305); эти рисунки он собрал в книгу, опубликованной в 1764 году. Готовя книгу, он преследовал двоякую цель: хотел, чтобы его имя было известно, когда он приступит к практике (это был обычный для честолюбивого молодого архитектора способ заявить о себе), и в то же время он хотел издать необычную книгу. Он хотел лучше узнать древности античной жилой архитектуры, а не бани и храмы, которые прежде ему довелось долго изучать. Ему также хотелось опубликовать рисунки развалин дворца за пределами Рима, поскольку в то время открытия совершались в таких далеких местах, как Малая Азия и Греция. Фактически, Роберт Адам был в основном архитектором жилых помещений — строителем городских или деревенских домов, — и, таким образом, он имел возможность подтвердить некоторые свои новые идеи их классическими истоками. Ему удалось сделать себе имя и приступить к практической работе в 1758 году, хотя книга была опубликована лишь спустя шесть лет. Почти сразу же он отделился от негибких последователей лорда Берлингтона и создал целый ряд новых элегантных мотивов отделки, причем некоторые основывались на темах Помпей (Помпеи и Геркуланум были открыты в середине XVIII века), другие — на итальянских ренессансных формах (которые, в свою очередь, опирались на классические темы). Это была самая значительная часть революции в архитектуре, совершенной Адамом, и такие мотивы очень скоро стали использоваться большинством лондонских архи-

текторов и строителей. На самом деле их продолжали применять почти до наших дней. Остальное содержание революции заключалось в идеях, связанных с тем, что братья Адам называли «динамикой», по сути тесно связанной с теорией живописного стиля. В первом томе «Архитектурных работ Роберта и Джеймса Адамов», опубликованном в 1773 году, объясняется то, что они намеревались сделать: «Мы льстим себя надеждой, что нам удалось в какой-то степени постигнуть прекрасный дух античности и пронести его, обновив и разнообразив, через все наши многочисленные работы». Они гордятся тем, что осуществили «более значительную динамику и многообразие внешней композиции и почти полное изменение внутренней отделки». Они изгнали из своих работ «массивные антаблементы, тяжеловесные, поделенные на отсеки потолки», а вместо них ввели «прекрасный набор легких лепных украшений, изяшно и деликатно оформленных, правильно и искусно расположенных». Эта книга увидела свет, когда братья Адам столкнулись с трудностями; в ней легко обнаружить нотку саморекламы, хотя их работы действительно обладали большинством перечисленных качеств, прежде всего динамикой внешней композиции, которая более полно определяется в связи с южным фасадом Кедлстон-Холл (рис. 124), Дербишир (это здание строилось приблизительно в 1765—1770 годах, но так и не было завершено): «Динамика — это... взлет и падение, движение вперед и отступление к другим разнообразным формам в различных частях здания, чтобы значительно повысить живописность композиции. Потому что взлеты и падения, продвижение вперед и отход назад с выпуклостями, вогнутостями и другими формами больших частей имеют в архитектуре такой же эффект, какой на пейзаж оказывают горы и долины, фон и расстояние, возвышенность и спуск. То есть они служат созданию приятных и разнообразных очертаний, которые сходятся и расходятся, гармонизируют и контрастируют, словно картина, наделяющая композицию настроением, красотой и впечатлением».

Полностью отработанный стиль Адама можно изучать по целому ряду домов, поскольку братья были очень дея-



Рис. 124. Кедлстон-Холл

тельными архитекторами, но два лучших здания — это Остерли-парк-Хаус в Мидлсексе и Сион-Хаус в Брентфорде, тоже Мидлсекс. Оба здания находятся вблизи от Лондона и были начаты вскоре после того, как Роберт приступил к практике. Работы в Остерли начались в 1761 году и продолжались более восемнадцати лет, в то время как Сион был начат в 1762 году и закончен в 1769 году. Это были два старых дома, более или менее радикально реконструированные, поднятые на высокий уровень удобства и роскоши, установленный XVIII веком. Сион был елизаветинским домом, имеющим в плане форму квадрата с полостью и содержащим, следовательно, последовательность комнат, длинных и узких, открывающихся одна из другой. Адам предложил заполнить квадратный внутренний дворик величественной ротондой для приема гостей, но эта идея была отброшена. Тогда он создал ряд комнат, начинающийся с зала-вестибюля и продолжающийся через переднюю комнату, столовую и гостиную к «длинной галерее», занимающей всю заднюю сторону дома. Вестибюль — это очень ши-

рокое, официальное помещение, почти полностью белое, с черно-белым мраморным полом и высоким потолком, находящимся на высоте дома. Из-за неодинаковых уровней пола с каждой стороны имеется лестница с несколькими ступенями, одна из которых ведет в переднюю комнату (рис. 125). Это помещение должно было выполнять функцию комнаты ожидания для ливрейных слуг, и в нем создается насколько возможно сильный контраст по сравнению со строгим вестибюлем. Это довольно небольшая комната, почти квадратная в плане, щедро, даже слишком, покрытая позолотой и цветными украшениями (Адам также работал для той же семьи в старом Нортумберленд-Хаус в Лондоне, и его фрагмент, хранящийся теперь в Музее Виктории и Альберта, показывает, что использованная там отделка из позолоченного свинца и металлической фольги под зеркальным стеклом была вульгарна до крайности). Вдоль стен передней комнаты в Сионе расставлены двенадцать колонн из античного мрамора, извлеченного из Тибра. Исключительно ради декоративного эффекта Адам спланировал одну сторону так, чтобы колонны стояли не у стены, а на значительном удалении от нее, из-за этого комната кажется квадратной, хотя на самом деле ее размеры — $30 \times 36\frac{1}{2}$ футов. За сильно раскрашенной передней комнатой следует столовая, а за ней — красная гостиная, которая практически выполняет для длинной галереи роль передней комнаты, задерживающей запахи пищи и шум, производимый джентльменами, выпивающими после обеда. Длинная галерея была, конечно, частью тюдоровского дома, и Адам ее превратил в гостиную длиной 136 футов, но шириной только 14 футов и высотой также 14 футов. Чтобы сократить видимую длину комнаты, он разделил ее на пять пролетов, расположенных против одиннадцати окон. Отделка выполнена очень низким рельефом, но в то же время она очень замысловата, и поэтому посетители разглядывают ее по частям.

В 1761 году Адам начал работать в Остерли (в настоящее время там располагается отделение Музея Виктории и Альберта), находящемся недалеко от Сион-



Рис. 125. Сион-Хаус, передняя комната



Рис. 126. Остерли-парк. монументальная арка

Хаус здании, также принадлежащем к эпохе Тюдоров, которое требовалось модернизировать. Обширная часть одной его стороны была снесена, чтобы возвести великолепный двойной портик или монументальную арку (рис. 126), которая предоставляет вход в центральный двор и стоит напротив парадной двери. Эта арка имеет корни как в афинских Пропилеях, так и в храме



Рис. 127. Остерли-парк, этруская комната

Солнца в Пальмире, сооружениях, известных Адаму из книг, опубликованных несколькими годами ранее. Выбор неримских образцов показывает ту широту вкусов, которую так не любил Чемберс, и определяется направлением, названным неоклассицизмом и сформулированным в Италии и Франции в середине века. Одним из ведущих британских представителей этого направления был Адам. Так называемая этруская комната в Остерли (рис. 127), спроектированная приблизительно в 1775—1779 годах, служит хорошим примером этого стиля, еще очень туманного в 1770-х годах, когда было декорировано несколько этрусских комнат. Почти все они исчезли. Этрусскими они назывались потому, что в их интерьерах использовались цветовые схемы древнегреческих ваз, которые в те времена считались работами этрусских предшественников римской цивилиза-

ции. Копировал вазы и распространял новый стиль замечательный гончар Джосая Веджвуд, давший своим новым работам название «Этрурия» (которое они носят по сей день). Нерельефная отделка насыщенных цветов, основанных на сочетании красновато-коричневого, черного и желтого, и греческие мотивы, использованные в этрусской комнате Остерли, имеют значение не только как пример когда-то модного стиля. Они также свидетельствуют об истинно интернациональной позиции, занятой Адамом в неоклассическом направлении, доминировавшем в архитектуре по всей Европе во второй половине XVIII века.

В 1768 году братья начали большую программу строительства домов среднего размера на месте складов и погребов, располагавшихся рядом с Темзой и доходивших до Стрэнда. Программа назывались «Адельфи» («братья» по-гречески) и представляла собой самое амбициозное начинание, но, к несчастью, ее преследовал злой рок, почти разоривший фамилию Адам. Большинство этих зданий снесли в 1936 году. В 1770-х годах Роберт Адам спроектировал несколько больших и красивых городских домов, обратился к области, в которой он был непревзойденным мастером, и это ему помогло вернуть часть потерь. Наиболее изящный из сохранившихся домов этой группы — это Хьюм-Хаус, 20, Портман-сквер, Лондон, построенный для вдовствующей графини Хьюм в 1773—1777 годах. Теперь в нем располагается Институт искусств Кортолда Лондонского университета (рис. 128).

План этого здания великолепно приспособлен к назначению дома — то есть к обеспечению надлежащей и достойной окружающей обстановки для того образа жизни, которые вели богатые люди, жившие в подобных домах. Размеры Хьюм-Хаус не очень велики — он строился для бездетной семидесятилетней вдовы, хотя и имеет обширный земельный участок. Первый этаж разделен на вестибюль, ведущий в центр дома, где находится лестничный проем, и из этой точки есть доступ в гостиную, столовую и библиотеку с небольшой черной лестницей, не привлекающей внимания, но распо-



План первого этажа



План второго этажа

Рис. 128. Хьюм-Хаус, план

ложенной в центре. Наиболее важен лестничный пролет, поскольку только он создает возможность для освещения центральной части дома, так как купол сверху наполняет большую лестницу светом (рис. 129). Необходимость получить свет диктовало размещение лестничного пролета, а это, в свою очередь, значит, что парадный вход смещен в сторону от центра, а фасаду отказано в симметрии, что было бы немыслимо для палладианца тридцатью годами ранее. Три широких окна слева от парадной двери могут использоваться для освещения одной комнаты, которая, поскольку она обращена к югу и выходит на площадь, выполняет функцию главной гостиной. Расположение столовой и библиотеки показывает одинаковое внимание к планировке в сочетании с почти незаметным варьированием форм самих комнат, способствующим разнообразию, или «динамике», как говорил Роберт Адам.

На втором этаже расположена череда комнат, ведущая из будуара графини через очень ярко окрашенную

музыкальную комнату с чрезвычайно искусно отделанным потолком в танцевальный зал, затем, через крошечную переднюю, — в этрусскую спальню, в которой, как и в Остерли, в настоящее время восстановлена первоначальная цветовая гамма. Все это очень богатые комнаты, представляющие нам чрезвычайную декоративность работы Адама. Они показывают величайшее внимание к деталям, например к дверным ручкам из сплава меди и свинца, даже к самым дверям из красного дерева, инкрустированным древесиной атласного дерева, падуба и черного дерева. Набор очень тонко выполненных рисунков из Хьюм-Хаус находится в лондонском Музее Соуна среди коллекции, состоящей из почти 8 тысяч рисунков Адама, и они дают очень хорошее представление о дотошности, с которой Роберт Адам проектировал все, вплоть до круглых дверных ручек и подсвечников. Эта неустанная забота о деталях составляет значительную долю секрета единства стиля, и возникает ощущение, что любая часть соответствует любой другой части, поэтому невозможно ничего изменить, не нанеся ущерб общему впечатлению, и это то, что сделало Роберта Адама знаменитым и сохранит его славу в будущем.

К концу жизни Адам получил возможность реализовать свое желание выполнить масштабную работу и продемонстрировать, что он не только умеет строить превосходные дома, но способен на большее. Его работы на Фицрой-сквер в Лондоне и, главным образом, в Эдинбурге показывают, что он мог сделать, но, к сожалению, завершали их другие. Шотландский дом главного регистратора (1774—1792) в Эдинбурге, хотя фактически начатый чуть раньше Сомерсет-Хаус, был ответом Чемберсу. Работа Адама в университете началась в 1789 году, но была решительно переделана в 1815 году, затем еще раз, и в конце концов его великолепную планировку целой группы домов и церкви на Шарлот-сквер также изменили; впрочем, и то, что осталось, может послужить примером масштабности строительства.

Такой в высшей степени успешный художник был обречен на имитации, и первым, кто причинил Адаму некоторые неприятности, был Джеймс Вайатт (1746—



Рис. 129. Хьюм-Хаус, лестница

1813), чей Пантеон на Оксфорд-стрит, уже не существующий в наше время, стал кратковременной сенсацией в 1772 году, когда он был открыт, как место зрелищных мероприятий. Имя себе он сделал мгновенно — Хорас Уолпол, охваченный очередной вспышкой энтузиазма, провозгласил Пантеон «самым прекрасным зданием в Англии». Но Вайатт был не просто имитатором Роберта Адама, позднее его репутация пострадала от его беспорядочного поведения в профессиональных делах и затем еще раз из-за попыток возродить готический стиль. Хитон-Холл, который теперь является частью Художественной галереи Манчестера, дает хороший пример его «стиля Адама», там даже есть этрусская комната. Но Вайатта главным образом помнят как архитектора аббатства Фонтхилл в Уилшире (рис. 131) и реставратора соборов, в том числе в Солсбери и Дареме, за эту деятельность у антикваров следующих поколений он заслужил прозвище Вайатт Разрушитель. Фактически, в XVIII веке готическую архитектуру считали грубой и варварской, пока Хорас Уолпол и другие не начали строить в «готической манере», а Чиппендейл, например, проектировал готические стулья. Всю вторую половину века готика оставалась забавным стилем для небольших зданий, вовсе не претендующим оспаривать абсолютное превосходство романского классического стиля. Это была просто новая сенсация, как готические романы Уолпола, Бекфорда, «Монаха» Льюиса и других писателей. На самом деле Строберри-Хилл Уолпола в Туикнеме (рис. 130), начатый в 1753 году, и аббатство Фонтхилл Уильяма Бекфорда были самыми значительными памятниками этого стиля, не имевшего ничего общего с пылким учением «возрожденцев» и религиозным энтузиазмом возрождения готики, которые показались бы смешными и грубыми в XVIII веке. Работа, которую Вайатт выполнял в соборах, в действительности была необходимой, чтобы предотвратить их разрушение, но он, по-видимому, был довольно нечувствителен к их красоте, хотя его Фонтхилл полностью основывался на Солсберийском соборе. Эта архитектурная фантазия была построена для эксцентричного миллионера Уиль-

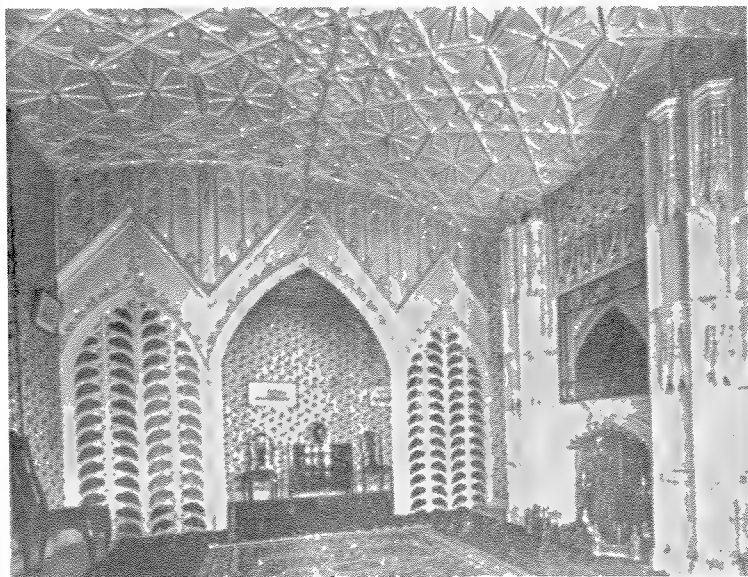


Рис. 130. Строби-Хилл

яма Бекфорда между 1796-м и 1807 годами. Она скоро стала легендой в сельской местности графства Уилшир, и, когда в 1825 году 276-футовая башня рухнула, никого это особенно не удивило. В наши дни от этого аббатства ничего не осталось.

Возрождение греческого и готического стилей было заметным событием XIX века, и довольно странно, что оба новых стиля возникли как модные направления XVIII века с интервалом в несколько лет. Свидетелями первых экспериментов с готикой, как и нескольких китайских зданий, стали 1750-е годы, но уже в 1760-х показал себя греческий стиль. В нем было гораздо меньше от моды и больше серьезных попыток расширить применяемый диапазон архитектурных мотивов, и именно поэтому сэр Уильям Чемберс так резко выступал против него. Фактически, очень скоро греческий стиль приняли и на континенте, решив, что в нем еще больше античного, чем в самой романской архитектуре, хотя некоторые продолжали утверждать, что он представляет



Рис. 131. Фонтхилл

собой лишь дурную имитацию римских работ. Греческий стиль был представлен в Англии «афинянином» Джеймсом Стюартом (1713—1788) и Николасом Риветтом (1720—1804), книга «Афинские древности» была объявлена еще в 1748 году, хотя первый ее том появился лишь в 1762 году, а второй, более важный том, так и не увидел свет при жизни Стюарта. Влияние этой важной публикации проявилось только в начале XIX века час-



Рис. 132. Хэгли, дорический храм

тично из-за того, что ни Стюарт, ни Риветт не были достаточно активны и амбициозны, чтобы суметь изменить ход истории архитектуры. Стюарт вообще-то был очень нерасторопен в отношении порученных ему заказов и, как жаловался один разгневанный работодатель, часто уходил пьянствовать с рабочими. Когда возрождение греческого стиля в XIX веке сдвинулось с места, говорили — довольно несправедливо, — что «сдержанность и чистота, которые Стюарт и Риветт старались внедрить в своих зданиях в Англии, где их усилия привлекли многих художников, должны были соперничать с абсолютно противоположным и порочным вкусом Роберта Адама, модного архитектора, чей взгляд был испорчен разлагающим фактором худшего периода романского искусства»¹.

Г в и л т Дж. Энциклопедия архитектуры. 1842. (Примеч. авт.)

Наконец, живописный стиль. Он не был строго архитектурным направлением, но оказал значительное влияние на архитектуру из-за его тесной связи с ландшафтным садоводством. В ответ на формальную планировку французского сада развился новый стиль (до сих пор называемый на континенте *Jardin anglais*¹), претендовавший на представление нового вида красоты, дикости природы, немного укрощенной порядком, наложенным художником, — упорядоченная дикость таких значительных художников XVII века, как Клод и Гаспар Пуссены. Для XVIII века живописный ландшафт выглядел так, будто он может сойти с картины, но вовсе не так, словно его можно поместить на картину, как обычно о нем думают нынче.

Чтобы заставить природу имитировать искусство, в садах сажали засохшие деревья, выстраивали бутафорские руины, закрывающие перспективу, и совершали другие милые глупости. Некоторые из этих зданий были готическими, другие — греческими (рис. 132), третьи — даже китайскими, но с точки зрения истории архитектуры живописный стиль важен потому, что он учит людей смотреть на здание вместе с его окружением и развивает визуальную восприимчивость.

Глава 11

ХОЛЛАНД, СОУН И НЭШ: СТИЛЬ РЕГЕНТСТВА

Последние годы XVIII века стали временем многочисленных экспериментов с различными стилями, завершившихся возникновением направления, которое мы обычно называем регентством. По общему признанию, *регентство представляет собой сочетание разных стилей*, но обладает свойственными ему характерными особенностями и по сути весьма отличается от намеренного стремления возродить греческую и готическую манеру, появившегося в начале и середине правления королевы Викторин. Одним из наиболее именитых архитекто-

Английский сад (фр.). (Примеч. пер.)

ров конца XVIII века был Генри Холланд (1745—1806), чей стиль опирался в основном на французские работы того времени, отличаясь в этом от работ братьев Адам и Вайатта, напоминая, скорее, о практической деятельности Уильяма Чемберса. К сожалению, сохранилось немного работ Холланда, поэтому исследователи обычно не уделяют ему много внимания, но по положению, которое он занимал как архитектор олигархии вигов, окружавшей принца Уэльского, до того как тот стал принцем-регентом, Холланда следует считать участником процесса формирования стиля регентства. Без подготовки он занялся строительством и стал зятем «Возможности» Брауна¹, самого значительного специалиста по ландшафтному садоводству конца XVIII века. В 1776 году Холланд получил заказ спроектировать Клуб Брукса, который до сих пор почти в первоначальном виде стоит на Сент-Джеймс-стрит, и, так как в нем располагался штаб вигов, молодой архитектор приобрел серьезные связи, которые должны были вскоре принести ему заказ на Карлтон-Хаус. В то время в среде вигов преобладала французская мода, и собственные пристрастия Холланда с ней совпадали. Он должен был изучать самые последние французские книги по архитектуре — во Франции он не был до самого кануна революции — и, как нам известно, использовал опыт многих французских специалистов, которые могли внести значительный вклад в его творения. Между 1783-м и 1785 годами принц Уэльский пригласил Холланда для расширения и перестройки Карлтон-Хаус. Хотя в 1826 году это здание было разрушено, мы знаем, как оно выглядело, и его план показывает, что Холланд очень умело планировал интерьер. С некоторыми изменениями сохранился коринфский портик здания — портик Национальной галереи, — но первоначально его отгораживала от улицы стоявшая перед ним ширма из ионических колонн, которые также должны были придавать строению французский вид. Другой работой Холланда, связанной с

Ланселот Браун, своим прозвищем обязанный привычке повторять, что «место обладает возможностями». (*Примеч. пер.*)

принцем-регентом, был оригинальный дом в Брайтоне (1786—1787), на основе которого позднее создали Брайтонский павильон, но первоначальное строение, фактически, остается ядром во всем остальном совершенно другого здания.

Собственно говоря, само регентство продолжалось только десять лет (1811—1820), но обычно считают, что как архитектурный стиль оно сформировалось гораздо раньше, приблизительно в начале нового века, и продолжалось до конца правления Георга IV, то есть до 1830 года. Вероятно, это объясняется господством на архитектурной сцене в эти годы двух фигур — сэра Джона Соуна и Джона Нэша. Джон Соун родился в 1753 году, в год смерти лорда Берлингтона, и умер за несколько месяцев до восшествия на трон королевы Виктории, в 1837 году. *Таким образом, его очень долгая жизнь охватывает весь ход развития английской архитектуры: от заката строгого палладианства до возникновения не менее жестких догм — греческих и готических.* Сам он комбинировал мотивы — иногда греческие, иногда в стиле Адама — со свободой и эклектикой, которые едва ли можно встретить у самих братьев Адам. Подход Соуна — по крайней мере, частично — связан с тем, что он был одним из первых студентов архитектуры в Королевской академии, где учили эклектическим методам, и частично — с публикациями, которые сделали греческую и готическую архитектуру более известной. Соун был одним из первых профессиональных архитекторов и много сделал для возникновения этого чувства профессионализма, которое так существенно подняло статус архитекторов в течение XIX века. Его профессионализм, несомненно, объяснялся тем, что по рождению он был просто Джоном Соуном, сыном каменщика из окрестностей Рединга. В 1768 году он появился в Лондоне как подопечный Джорджа Дэнса-младшего, архитектора в Сити. Дэнс строил сравнительно мало: его шедевром была Ньюгейтская тюрьма, начатая в 1770 году, и проявленное в ней впечатляющее воображение объясняет его влияние на Соуна и других способных молодых архитекторов.

Дэнс был в Риме, где на него оказали огромное влияние гравюры Пиранези, чьи скрупулезно точные изображения великих римских руин проникнуты раздумьями о разрушенном величии, которое очень гармонировало с неоклассическими идеалами и повторялась в архитектуре XVIII века. Эти романтические намеки на очевидно чисто классические работы находятся среди главных элементов, составляющих очень изощренную притягательность архитектуры Джорджа Дэнса и его ученика Соуна, достигшего больше, чем его учитель. В 1772 году Соун набирался опыта, работая на Холланда, и в том же году поступил в школу Королевской академии и получил серебряную медаль. Он продолжал учиться, в 1776 году был награжден золотой медалью, и в награду за успехи в 1778 году его отправили на учебу в Италию. В Риме по точным замерам он зарисовывал главные древности, стараясь соответствовать требованиям нового архитектурного образования, и в то же время набрасывал собственные грандиозные проекты (в том числе для Дома Британского сената, завладевшего его воображением). Соун добрался до самого Пестума, где видел греческие храмы, но отправиться собственноручно в Грецию ему помешало предложение эксцентричного епископа Лондондерри (позднее ставшего графом Бристольским). Он вернулся в Англию в 1780 году, потеряв, таким образом, год обучения лишь на то, чтобы узнать, что предложение это было несерьезным. После такого горького разочарования Соуну пришлось выдерживать несколько лет жестокой борьбы, пока в 1788 году, определяющем в его карьере, он не получил должность инспектора работ в Банке Англии. На этом посту он оставался 45 лет и перестроил весь банк, совершив дело еще более сложное, чем перестройка собора Святого Павла, которую выполнил Рен. Банк принес ему заработок и статус одного из ведущих архитекторов того времени, а Соун, в свою очередь, создал шедевр, который даже в наше время не полностью разрушен, несмотря на усилия, предпринимаемые с 1920-х годов.

Как только Соун получил назначение, он провел доскональное обследование здания и обнаружил повсемест-

ные повреждения, тогда он взялся за программу перестройки, выполнявшуюся с 1792-го по 1800 год, а затем начал вторую, более обширную программу. После завершения в 1827 году второй стадии реконструкции размеры здания банка увеличились почти вдвое, но задача, стоявшая перед архитектором, была более сложной, чем простое расширение. В 1780 году во время «мятежа Гордона» толпа пыталась поджечь банк, поэтому главным критерием была безопасность. Новое здание следовало строить по частям, за крепкими стенами, нужно было применять огнеупорные конструкции и, самое главное, ни одно окно не должно было выходить на улицу. Помимо всего этого в распоряжении архитектора была очень неудобная территория, напоминавшая треугольник, что усложняло процесс возведения стен — самая длинная стена тянулась на 451 фут, не имела ни окон, ни какого-либо естественного кульминационного элемента наподобие портика.

Конструктивная задача была решена при помощи чрезвычайно изобретательного использования римских строительных методов, применяющих очень легкие каркасные купола с верхним освещением в динамической системе¹, присутствующей в Илийском готическом соборе, который Соун знал и которым восторгался (рис. 133). С другой стороны, архитектор свободно адаптировал декоративные мотивы, взятые из греческого стиля, а также из некоторых, более привычных, римских источников. В результате получились залы, которые были великолепными с эстетической и функциональной сторон, но доступа в них почти никогда не было, и большинство из них разрушилось. Сэр Джон Саммерсон описал возникавшее в них ощущение парения как «готическое чудо, заново открытое в сердце романской традиции», но большинство современников Соуна были шокированы его свободной

Лорд Джордж Гордон, несогласный с принятым парламентом актом, даровавшим католикам в Британии некоторые послабления, организовал в Лондоне мятеж, продолжавшийся неделю. За это время было убито более 300 человек и нанесен серьезный ущерб многим зданиям.

¹ Этот метод применялся в Древнем Риме при строительстве терм. (*Примеч. ред.*)



Рис. 133. Банк Англии, управление дивидендов (прежний вид)

трактовкой классических деталей и, вероятно, согласились бы с анонимным автором воображаемой эпитафии сэру Уильяму Чемберсу, так отозвавшимся о банке:

Строение в варварском стиле,
С потугой на оригинальность,
Но все в нем — колонны и фризы —
Средневековья банальность...



Рис. 134. Банк Англии, Угол Тиволи

Другой критик ближе придерживался сути, описывая пилястры в банке, украшенные резным орнаментом в строгой греческой манере: «шершавые, как свиная щетина».

С внешней стороны самую трудную задачу для Соуна представлял, вероятно, слишком острый угол на пересечении Принцес-стрит и Лотбери, который также был одной из самых заметных частей всего фасада. Архитектор экспериментировал с разнообразной трактовкой углов начиная с 1804 года, пока не добился в 1807 году чрезвычайно изощренной конструкции, которую называют Углом Тиволи (рис. 134). Она, хотя и очень сильно пострадала в последние годы, все еще доступна для обозрения. Название это связано с тем, что



Рис. 135. Пиццэнер-Манор

Соун решил использовать чрезвычайно сильно украшенную форму коринфского ордера, обнаруженную в храме богини Весты в Тиволи, чтобы придать максимальное впечатление богатства острому углу. Угол закрывается частью храма таким образом, что становится ясно — Соун не отказывался и от Рима XVII века. Внутри его «храма» имеются две нерифленые колонны, создающие контраст и в то же время максимально использующие эффект тени, а динамику конструкции в целом венчает любопытный полугреческий саркофаг, венчающий угол и основанный на вогнутой прямоугольной форме, противопоставляемой изогнутым и выпуклым очертаниям под ним. Если говорить коротко, теперь чрезмерно острый угол перекрестка кажет-

ся не помехой, с которой нужно было справиться, а хорошо обдуманной деталью проекта.

Из архитекторов, творивших в этот период — с 1790-х до приблизительно 1815 года. — Соун был самым оригинальным. К несчастью, многие его работы утрачены, но еще сохранились три здания, все они находятся в Лондоне, и в них легко попасть. Это Пицхэнер-Манор в Илингe, Картинная галерея и мавзолей Далвич-колледжа и собственный дом Соуна в Линкольнс-Инн-Филдс.

Здание Пицхэнер-Манор (в настоящее время Публичная библиотека Илинга) приблизительно в 1770 году построил для себя Джордж Дэнс, в 1800 году Соун купил его для своей семьи как загородный дом (рис. 135). Соун сохранил две комнаты, сделанные его учителем, но между 1800-м и 1803 годами осуществил несколько важных переделок, причем самые значимые касались главного фасада. Он представил его как переработанный вариант южного фасада Роберта Адама в Кедлстоне, но вернулся к исходному образцу, использованному Адамом, к арке Константина в Риме, и установил впереди стены колонны, поддерживающие только статуи. Вопреки очевидной близости фасада к классическому прототипу Соун добился, чтобы его здание казалось менее связанным с романским стилем, чем дом, построенный Адамом. Иначе говоря, Соун реализовал более принципиальные революционные изменения, чем Адам. Потолок миниатюрного вестибюля в Пицхэнере также чрезвычайно сильно контрастирует со стилем Адама, он не декорирован орнаментом и не раскрашен, как это делал Адам, чтобы привлечь внимание к потолкам.

Картинная галерея в Далвиче строилась между 1811-м и 1814 годами, очень значительно изменилась в XIX веке, была разрушена самолетом-снарядом и в 1953 году перестроена согласно первоначальному проекту. Это была одна из первых «современных» картинных галерей с верхним освещением, которая до сих пор работает вполне удовлетворительно. В последние годы жизни Соун очень много занимался тем, что он называл «поэтичностью архитектуры», и в основном эти работы связаны с живописным направлением. Частично эта поэтичность



Рис. 136. Музей сэра Джона Соуна, комната для завтраков

заключена во впечатляющих эффектах света, иногда проникающего через цветное стекло, иногда отраженного небольшими зеркалами, установленными в самых неожиданных местах. В наихудших проявлениях получался довольно-таки безвкусный суррогатный романтизм, как в «монашеской келье» его собственного дома. В самых лучших достижениях Соун смог добиться замечательного чувства освещенности и пространства, как в освещаемых с боков «подвесных потолках», кажущихся шатрами, плавающими в пространстве. Примеры опять-таки можно найти в его собственном доме, где теперь расположен Музей Соуна (рис. 136). Первоначально Соун жил в доме № 13 по Линкольне-Инн-Филдс; но затем занял и части домов № 12 и 14, и с 1812 года он проектировал и изменял свой дом, чтобы приспособить его под музей для будущих поколений студентов архитектуры. Дом Соуна буквально переполнен всевозможными предметами, которые могли бы заинтересовать романтического, хотя и строгого архитектора XIX века — здесь есть египетский саркофаг и картины Хоггарта, рисунки

Джона Торпа и Роберта Адама и конечно же все рисунки и макеты, выполненные самим Джоном Соуном.

Соун был гениальным архитектором, ученым, использовавшим классическую традицию, тем не менее разрабатывавшим в последние годы XVIII века в высшей степени индивидуальный стиль. Джона Нэша (1752—1835), излюбленного архитектора Георга IV, возможно, лучше всего характеризовать как архитектурного импресарио, создателя городского ландшафта и гениального организатора, который мало знал и еще меньше заботился о тонкостях архитектурного образования. Хотя Нэш жил в то же самое время, что и Соун, принадлежал он XIX веку, и любопытно то, что приблизительно до 55 лет он не достиг абсолютно ничего. Получив наследство в 1 тысячу фунтов, он без всякой подготовки стал заниматься строительством и обанкротился. Затем он встретился с художником по ландшафтному садоводству Хэмфри Рептоном и стал его партнером по архитектуре, учился у него принципам живописного расположения, которые он должен был так новаторски применить к городским домам. В 1798 году Нэш заключил загадочный брак — как говорили, с дамой, которую принц Уэльский очень хотел увидеть замужем, — и с этого момента у него появились деньги и покровительство принца.

В начале XIX века возникали многочисленные программы, которые в общем характеризовались как «усовершенствования столицы» и были составной частью «опрятности и элегантности» эпохи Джейн Остин. Такой случай возник и в связи с истечением срока аренды престолом парка Мэрилебоун и решением его реконструировать. Первые программы для того места, которое нам известно как Риджентс-парк, были созданы в 1810—1811 годах, и вместе с ними — это был гениальный ход Нэша — появился план проложить большую дорогу с юга на север от зоны парламента и Карлтон-Хаус к новому парку, где принц мог построить *guinguette*¹, и триумфальный путь, связывающий парк с Карлтон-Хаус. Изящные виллы должны были усеять новый парк,

Загородный коттедж (фр.). (Примеч. авт.)



Рис. 137. Риджент-стрит, прежний вид

их предполагалось сдавать членам парламента, юристам и другим столь же процветающим категориям людей, которые нуждались в прямой дороге до Вестминстера. Так возникла Риджент-стрит. Нэш также отвечал за продолжение усовершенствования — например, в Сент-Джеймс-парке, — и строил дальнейшие планы, но в Риджентс-парке мы находим гораздо меньше работ, чем он планировал. В 1811 году он спроектировал девять коттеджей, разных по виду, которые должны были сформировать искусственную деревушку Блейз-Хамлет под Бристолем, и эта по-настоящему живописная адаптация принципов Рептона о неупорядоченности и видимой протяженности была испытана там, а затем — в Риджентс-парке. Красота схемы Нэша была в том, что она поддерживала в парке открытое пространство, размещая на его территории сорок отдельных вилл таким образом, чтобы, согласно принципу Рептона о видимой протяженности, каждая из них не была видна соседям и создавалось впечатление, что она — единственное здание во всем парке. Гениальность схемы заключалась в способе, каким этот город-сад соединялся с Лондоном (который заканчивался на Мэрилебоун-роуд) посредством формальных соединений террас. Позади нового квартала были канал и казармы, и вся зона обслуживания планировалась в районе Олбани-стрит.



Рис. 138. Камберленд-Террас, Лондон

Южнее была целиком включена существующая Портленд-Плейс, а связь с Карлтон-Хаус осуществлялась через Риджент-стрит. Она идет прямо, затем отклоняется вдоль «узких улочек и убогих домишек, занятых ремесленниками и торговой частью общества» к восточному краю района Ганновер-сквер, отмечая изменения на-



Рис. 139. Павильон, Брайтон

правления привлекательными монументами — церковью Всех Душ на Лэнгхем-Плейс, Оксфорд-Секес, великолепным размахом Квадранта на пересечении с Пикадилли-Секес (рис. 137), — и затем строгий прямой отрезок ведет к Ватерлоо-Плейс и Карлтон-Хаус-Террас. Жаль, что, прежде чем была завершена эта программа, разрушился Карлтон-Хаус, и Нэш подключился к строительству Букингемского дворца. Здесь возник грандиозный скандал по поводу издержек, и Нэша вызывали на заседание специального комитета парламента. От дворца, построенного Нэшем, сохранилось очень немного, но мраморная арка, которую он намеревался сделать входом, теперь установлена как отдельная достопримечательность в Тайберне. По отношению к Нэшу — строителю дворцов, возможно, было бы более справедливо отметить те его проекты, где больше проявилось воображение, как Камберленд-Террас, Риджентс-парк или Брайтонский павильон. В первом случае (рис. 138) он создал совершенную окружающую обстановку целой



Рис. 140. Чичестер-Террас, Брайтон

улицей значительных домов, принаряженных в официальные фронтоны, которые должны были создавать впечатление для королевской виллы напротив (так и не построенной), что они являются одним большим дворцом. Очень похожая атмосфера выдумки окружает павильон в Брайтоне (рис. 139), задуманный благодаря Холланду как обычная вилла. Приблизительно в 1805 году был построен Сезинкоут-Хаус в Глостершире в индусском стиле, а Рептон, по-видимому, предложил что-то подобное для Королевского павильона. Получив похва-

лу за Риджент-стрит. Нэш взялся за выполнение заказа в восточном стиле. В 1816 году Кубла-хан у Колриджа «величественный купол приказал воздвигнуть», и некоторое время спустя на набережной в Брайтоне появились купола-луковицы.

После смерти Георга IV, последовавшей в 1830 году, Нэш исчез. Он умер в собственном Ист-Каус-Касл пять лет спустя.

Большинство зданий, находящихся в Риджентс-парке и окружающих его, проектировал Нэш, чье дарование было направлено как на планировку всего комплекса в целом, так и на связанные с этим сложные финансовые операции. Среди архитекторов, кому принадлежит заслуга строительства этих домов, был Дисаймус Бертон (1800—1881), позднее построивший клуб «Атеней» и открытую ширму из ионических колонн на площади Гайд-парк-Корнер. Однако он был лишь одним из многих талантливых архитекторов, работавших тогда в стиле, сформированном влиянием Соуна и Нэша, и были сотни строителей по всей стране, возводивших дома и целые улицы, многие из которых сохранились до сих пор. Джон Буонарроти Папворт (1775—1847) в 1824—1832 годах внес значительный вклад в великолепие Челтема, а бессчетное число улиц и домов в Лондоне, Клифтоне, Танбридж-Уэльсе и, прежде всего, Брайтоне (рис. 140) и Хоуве до сих пор свидетельствуют о жизнестойкости стиля регентства.

Часть третья

ПОЛ ТОМПСОН

Глава 12

ВИКТОРИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Каким бы твердым ни было наше убеждение, что викторианская архитектура могла достичь большего, но ее рассмотрение, несомненно, следует начать с ее защиты. Архитектура Средних веков и эпохи Георгов, сохранившаяся до наших дней, предстает перед нами лишь в виде привлекательных фрагментов, состарившихся и размягченных свежим воздухом, цивилизацией церкви и аристократии. У нее была своя отвратительная сторона, но она исчезла. Викторианская архитектура, архитектура индустриальной эпохи, помрачневшая за столетие от городской копоти, сохранилась в таком количестве, что до сих пор составляет самую распространенную среду существования для современного жителя Англии. Слова негодования, раздающиеся в ее адрес, по существу, справедливы. Никто не огорчится, если значительная часть из шести миллионов викторианских домов, которые мы продолжаем использовать, вслед за глиняными и деревянными лачугами средневековых крестьян, за дурно пахнущими трущобами городов Георгинской эпохи отправится в забвение. Не будет сожалений по поводу большинства викторианских заводов, офисных зданий и магазинов. Но разумеется, это не означает, что в ту эпоху не было великой архитектуры или что сама викторианская архитектура в целом, такими многочисленными способами предсказавшая наши проблемы и наши решения, не может быть интересной.

Викторианская архитектура была продуктом поразительно быстро изменявшегося общества. Медленно развивавшееся строительство выражало традиционные потребности и традиционные ремесла, затем оно внезапно столкнулось с беспрецедентными возможностями индустриальной эпохи. Медленный рост населения Англии и Уэльса, которое, возможно, утроилось за шестьсот лет до 1780 года, сменился демографическим взрывом, утроившим число проживающих на этой территории за следующие семьдесят лет и еще раз его утроившим за период с 1850 года до наших дней. Объемы строительства тесно связаны с численностью населения, поэтому в первой половине XIX века строительная отрасль расширялась самыми быстрыми темпами по сравнению с предыдущими и последующими годами. Этот внезапный рост изменил весь характер строительства.

Как и в других быстро растущих отраслях, мелкий ремесленник и наемный строитель, чей главный интерес заключался в хорошей репутации и постоянной работе, уступил дорогу крупному подрядчику, главной заботой которого стали быстрые прибыли. В то время как ремесленнику платили по труду, подрядчик получал оплату по контракту с твердой ценой. В результате за XIX век стандарты выполнения работ серьезно снизились. Низкокачественное, неквалифицированное строительство, разумеется, имеет долгую историю: его можно было встретить до 1700 года, и поныне оно распространено все так же широко. Неслабеющее коммерческое давление, подрывающее стандарты профессионального мастерства, так патетически описанное Робертом Трессалом в книге «Филантропы в рваных брюках» (1914), продолжает ухудшать стандарты исполнения по сравнению с временами королевы Виктории. Сейчас было бы трудно приблизиться к технической завершенности лучших работ Викторианской эпохи. С другой стороны, худшему влиянию этого продолжающегося спада противодействуют нормы строительства, широко применяемые с 1875 года. У подданных Виктории не было такой защиты, и неудивительно, что в это время возникло новое выражение «jerry-building» (непрочная постройка).

В то же время промышленная революция полностью изменила требуемые типы строений. Рост численности населения пришлось в основном на города: он принес с собой новые потребности в массовом жилищном строительстве, заводах и железных дорогах, городских административных зданиях, водопроводе и больницах, школах и библиотеках, музеях и кладбищах. Новые коммунальные запросы городского населения подавили строительство коттеджей и загородных домов.

Научный прогресс, подготовивший промышленную революцию, также расширил технические возможности архитектуры. Старые местные границы материалов были нарушены. Сначала каналы позволили привезти шифер из Уэльса в Лондон, доставить кирпич в страну камня. К 1840-м годам более быстрый и дешевый транспорт, каким стала железная дорога, еще более расширил выбор материалов, поэтому даже для относительно недорогого строения самые разные виды шифера и черепиц для кровельных работ — красных, зеленых, пурпурных, — красного и желтого кирпича, щебенки, известняка, песчаника и гранита для каменной кладки, декоративного серого, розового и зеленого мрамора из Дербшира, Девона, Ирландии или Италии можно было без задержки получить почти в любой части страны. Для всех зданий, кроме самых дешевых, местные материалы стали теперь осознанным выбором. Кроме того, вводились новые материалы. Железо получило распространение уже давно, с конца XVIII века, зеркальное стекло с середины XIX века, а к 1860-м годам были проведены эксперименты со сталью и бетоном. Для отделки предназначались такие новые синтетические материалы, как стеклянная мозаика и шпаклевка.

Растущие возможности механизмов еще более расширили выбор. Таким образом, в то время как раньше орнамент был роскошью, создававшейся вручную, машины могли теперь резать и даже гравировать камень, обеспечивая готовые украшения из железа и другого материала. Все-таки в викторианской Англии сохранялся тот же самый контраст, как в прошлом, между тщательностью выполнения работ и стоимостью малого количества зданий

и дешевизной большинства, но эта дешевизна уже не означала скромность. Убогие основные элементы могли теперь скрываться за недорогим орнаментом.

Механизмы не только подрывали основы старого ремесла и значимость орнамента, они бросали вызов традиционному способу строительства в целом. Правда, в Викторианскую эпоху старые методы не вытеснялись, а приспособлялись или извращались, поэтому в 1900 году в строительной отрасли все еще преобладали специалисты: каменщики, каменотесы, плотники и кровельщики, хотя методы их работы во многом изменились. Но уже к 1840-м годам целые здания изготавливались заводским способом. Для трущоб создавались сборные деревянные церкви, в Америку и колонии экспортировались изготовленные на заводе железные дома, пакгаузы и даже часовые башни и танцевальные залы. И в огромных железнодорожных вокзалах из железа и стекла и в выставочных павильонах Хрустального дворца, построенных индустриальным методом в 1850-х годах, демонстрировалась как техническая виртуозность, так и эстетическая выразительность, выходящие за пределы традиционного строительства. Британский музей был завершен в 1847 году после двадцати пяти лет строительства, и здание парламента, начатое в 1840 году, должно было потребовать столько же времени. Хрустальный дворец, не уступающий им по масштабам, был воздвигнут за девять месяцев благодаря заводскому исполнению, стандартизации частей, применению к деревообработке станков и эффективному управлению строительством. Те же подрядчики — Фокс, Хендерсон и компания — обязались завершить строительство первой половины Паддингтонского вокзала за пять месяцев. Но на этот раз они оказались чересчур оптимистичны и затратили больше года. Но кто станет отрицать, что эти два здания из стекла и железа в своем роде так же впечатляли, как любое другое традиционное викторианское здание?

Бок о бок с научным и техническим прогрессом, который, таким образом, нарушал прежние границы вкуса, продиктованные материалами, мастерами и ценами,

шел столь же разрушительный прогресс в художественном образовании. Историзм не был новым викторианским архитектурным явлением. Палладианство в эпоху Георгов тоже возрождало исторические прецеденты. Стиль Адама жестко базировался на изучении дворца Диоклетиана, а греческое возрождение — на повторном открытии классических храмов. И викторианское разнообразие стилей не было новшеством. Эклектика была типична для вкусов XVIII века: парк с готическим гротом и дорическим храмом, крытый соломою деревенский коттедж, китайские стулья и мавританский павильон. Хоксмур, Ванбруг, Адам, Вайатт — все стремились проектировать не в одном, а в разных стилях. В эпоху королевы Виктории ситуация отличалась лишь степенью, но это различие было существенным. При Георгах знание архитектурной истории в целом было ограниченным и неточным. В первую половину XIX века интересы расширились и в то же время приобрели более научное направление. Готический и романский, мавританский и византийский стили, как и классическая архитектура, воспринимались всерьез. Определилась последовательность архитектурных стилей. На усовершенствованных транспортных средствах архитекторы систематически путешествовали по Англии и континенту, фиксируя стили, возникавшие в разные эпохи в разных регионах. В результате высокообразованный архитектор, который прежде мог легко выбрать для себя личную манеру в относительно ограниченном, но неточно определенном образце общего проекта, теперь полностью осознавал приводящие в замешательство возможности выбора стиля и эпохи, точно определенных границ эпохи и национального прецедента и потребность сознательного осуществления индивидуальной оригинальности, если его способность к творчеству и функциональная результативность его проектов не были испорчены всей этой «археологией».

Часто звучит мнение, что викторианские вкусы отражают рост заказов на архитектуру у среднего класса, которому не хватало образованности аристократии эпохи Георгов. Противоречие заключается в том, что викто-

рианская аристократия и королевская семья, остававшиеся лидерами в формировании вкуса, демонстрировали проницательности не больше, чем средний класс. И на самом деле, викторианский средний класс, вероятно, лучше разбирался в архитектуре, чем мелкопоместный дворянин во времена Георгов. Он, конечно, путешествовал гораздо чаще и дальше. Благодаря улучшенным дорогам, только что появившейся железной дороге и прекрасным путеводителям он побывал во Франции и Германии, Испании и даже Турции, ну и в Италии, конечно. Кроме того, при Виктории издавалось и распространялось гораздо больше книг по архитектуре. Ни один английский критик архитектуры не получил более широкую аудиторию, чем Рескин.

Викторианские архитекторы не стояли в стороне от развития путешествий и роста образования. Они основали многочисленные местные архитектурные общества, где читали статьи и обсуждали возникавшие проблемы. Они поддерживали еженедельные архитектурные издания, которые, начавшись в 1842 году с выпуска «Строителя», к 1900 году насчитывали пять и более названий. Ими были основаны первые современные школы архитектуры.

Однако, несмотря на несомненное распространение знаний, можно сказать, что викторианская архитектура частично отражает несостоятельность этого образования. В эпоху Георгов здания в основном возводились в лаконичной традиционной манере из обычных местных материалов независимо от того, пользовался ли строитель опубликованным альбомом репродукций или собственным вкусом. Его низкая образованность не имела значения. Викторианские архитекторы, имевшие более широкий выбор стилей, материалов и отделки, гораздо чаще страдали от недостатка архитектурного образования. В конце XIX века стало общепринятым даже самую простую террасу, которая веком ранее не вызвала бы никаких архитектурных претензий, коверкать различными причудливыми украшениями. Более того, получить достаточное образование стало гораздо легче, чем в XVIII веке. При Георгах архитектору или джентльме-

ну, чтобы стать культурным человеком, требовалось лишь посетить Италию и внимательно прочитать некоторое количество книг. Достаточный технический опыт можно было быстро получить, поработав учеником архитектора или подмастерьем у строителя. Но эта старая неформальная система образования была подавлена расширением знаний и спроса в XIX веке. Поскольку исторические знания распространялись так быстро, а такие новые технические достижения, как обработка на огнестойкость, канализация и центральное отопление, должны были постоянно усваиваться, только выдающийся архитектор мог идти в ногу со временем в достаточной мере, чтобы давать ученику соответствующую подготовку. В то же время развитие строительной индустрии и рост заказов от среднего класса породили невиданный спрос на архитекторов. Между 1820-м и 1870 годами число профессиональных архитекторов увеличилось более чем в десять раз. В этой ситуации учеников компетентных архитекторов, подготовленных должным образом, без труда превзошли по численности люди с несерьезной подготовкой или вообще без какой-либо подготовки. Несмотря на архитектурные школы, при королеве Виктории Англия так и не справилась с этой проблемой. Только ограничив вступление в профессию кругом квалифицированных лиц, можно было дать подходящее образование всем викторианским архитекторам. Но формальная организация профессии только началась с основания в 1834 году Института (позднее Королевского института) британских архитекторов, а необходимого ограничения не удавалось достичь до 1938 года. По этой причине, несомненно, большинство викторианских архитекторов имели все пороки, а также добродетели неведения.

Особенно серьезно было то, что никаких усилий по расширению формального архитектурного образования за пределы профессиональной подготовки не предпринималось. В отличие от литературы и искусства архитектура так и не получила своего места в среднем образовании, а в университетах обучение архитектуре видели лишь как «ремесленную» подготовку. Заказчику же

оставалось обучаться самостоятельно. Еще хуже, что, когда подготовка специалистов и рост самосознания профессионального класса приводили к жесткому разделению на архитекторов, инженеров и строителей, не предпринимались никаких попыток организовать совместную их подготовку по проектированию зданий. Это снижало потенциальное влияние технического прогресса на архитектурное проектирование и означало, что строители и инженеры, отвечавшие за более значительную часть строительных работ, едва ли могли получить надлежащую эстетическую подготовку.

С другой стороны, надлежащая подготовка могла и не стать панацеей. Запутавшись в эстетическом изобилии и технических новшествах, подданные королевы Виктории не могли найти удовлетворительные новые принципы проектирования. Викторианские теоретики разрывались между доктринами, которые они были не в силах примирить. Авторитет исторического прецедента, корректное использование национального или местного стиля в местных материалах противоречили вере в то, что история была хранилищем коллективного опыта, в которое можно вторгаться наудачу. Законы природы учили необходимости придерживаться «реализма» в архитектуре, функциональных основ красоты, добродетели честной демонстрации естественных материалов, превосходству изображения натуралистического орнамента. Но на вызовы, брошенные использованием новых материалов и новыми функциями, нельзя было ответить профессиональной честностью, от них невозможно было защититься терминологией историзма. Точно так же унаследованное почтение и даже страсть к украшению противоречили функциональной обоснованности и вере в натурализм с его архаической простотой и геометрическим орнаментом в старых образцах. Это была вера в традиции ремесла, надежда на то, что секреты мастеров, добившихся жизненности в Средние века, можно открыть заново, осознание факта, что промышленная революция разрушила надежность и цельность мастерства: романтический феодализм, который должен был привести через Пьюджина, Рескина и Мор-

риса к социализму. В редких случаях поддержкой этой школы мысли и, как правило, в противостоянии ей была вера в развитие принципа неограниченной свободы, в коммерцию и машины, вера в то, что удачные проекты могли бы выпускаться серийно, если бы их создателей можно было лучше обучить, вера в то, что в результате научного исследования конструкции, цвета и орнамента в природе и истории могли бы появиться законы проектирования для века науки. Столкновение со всеми этими теориями приводило к конфликтам между потребностью в порядке и авторитете и потребностью в оригинальности, в особом викторианском стиле.

Некоторые из этих викторианских теорий оказались включены в теорию современной архитектуры, от других же отказались. Но в свое время все они представлялись вполне убедительными, и почти каждый викторианский архитектор придерживался собственной теории из противоречащих точек зрения, историзма и функционализма, веруя и в авторитет, и в оригинальность, неуверенно лавируя между разными тенденциями. Так, можно обнаружить, что Пэкстон, функционалист с яркой индивидуальностью, спроектировавший Хрустальный дворец, охотно строил деревянно-кирпичные коттеджи, виллы в итальянской манере, елизаветинские маноры, а Гилберт Скотт, самый успешный из сторонников готического Возрождения, был поклонником чисто инженерного искусства и заявлял, что, «если бы у нас была особенная архитектура сегодняшнего дня, стоящая величия нашего века, я был бы рад стать ее приверженцем», отважно провозглашавшим, что «нам еще предстоит приложить большие усилия: мы должны сделать наш стиль совершенно своим и, освободившись от оков, но не от помощи прецедента, мужественно и бесстрашно сражаться за самих себя». Очарование викторианской архитектуры заключено в этом непредсказуемом разнообразии, во вспышках интуиции и оригинальности, вызывавшихся царившим в ней сумбуром.

Из-за этого-то сумбура викторианскую архитектуру трудно трактовать так же, как историю других архитектурных эпох, как последовательность стилистического

развития. Разумеется, была мода на стили, помогающая датировать здание. В начале этого периода, в 1840-х годах, наиболее популярными были возрожденный греческий, романский, тюдоровский и елизаветинский, подражательный итальянский стили и археологически корректная английская украшенная готика. К 1850-м годам греческий и романский стили почти исчезли, и возникла новая мода на эклектическую и истинную готику, заимствованную из итальянских, французских и немецких источников, на свободный классический стиль, в котором смешивались ренессансные мотивы и готические формы, и на утяжеленное французское Возрождение. Эти стили продолжали применяться до 1870-х годов, но в конце 1860-х годов расположение вернулось к истинной английской готике, и внутри страны возникла мода на стиль «королева Анна». Всеобщим увлечением голландскими фронтонами были отмечены 1880-е годы, мода на пламенеющую готику и возрождение барокко захватила Англию в 1890-х годах. За этими внешними проявлениями можно выделить три главные фазы: *ранний викторианский стиль, отмеченный серьезным историзмом и простыми материалами; между 1850-ми и 1870-ми годами высокая викторианская фаза бунта против археологии, с предпочтением ярких цветов, контрастирующих материалов и грубыми, крепкими скульптурными формами; и облегченный поздний викторианский стиль, отмеченный более гладкой, мягкой фактурой, более спокойными цветами и более деликатными украшениями.* Но все эти модные направления могут служить лишь грубыми ориентирами. Темп изменений был столь высок, что в каждую фазу обязательно строились образцы старых стилей.

Более того, для некоторых типов зданий существовали ясные стилистические предпочтения, демонстрировавшие замечательную постоянность. Церковные школы, например, тяготели к готике, а при строительстве школ-интернатов обычно использовались версии стиля «королева Анна». Следовательно, стилистические фазы требуется дополнять списком типов зданий. Так, строительство складов началось вслед за реформой «закона о бедноте» 1834 года. Хотя экспериментальные дома и

тюрьмы начали строить раньше, но особую значимость они приобрели в 1840-х годах. Точно так же принятие «акта о погребении» 1852 года привело к появлению многочисленных новых кладбищ. Больницы для душевнобольных были построены Комиссией по лунатизму между 1844-м и 1860 годами. Железнодорожные станции создавались наиболее часто в этот же период. Церковные школы были характерны для середины века, а школы-интернаты стали появляться в 1870 году. Выставочные здания Хрустального дворца предоставили разнообразные возможности использовать железо и стекло в 1850-х и 1860-х годах, павильоны с зимними садами на курортах — в 1870-х и 1880-х годах. Публичные библиотеки и муниципальные дома начали распространяться с 1890-х годов. История этих типов зданий, так точно отражающая прогресс викторианской социальной истории, во многих отношениях интереснее, чем искусственное чередование излюбленных стилей. Оба этих подхода, однако, были бы слишком многословными и слишком сложными для краткого введения в викторианскую архитектуру. Будет полезнее, если мы выберем для подробного рассмотрения несколько наиболее важных типов зданий.

Поскольку мы обсуждаем архитектуру первого промышленного века, лучше начать с промышленных зданий. В них крайности викторианской архитектуры сразу становятся очевидными. Убогость первых образцов неоспорима. С другой стороны, так как влияние моды историзма медленнее сказывалось в утилитарных зданиях, наиболее важный вклад викторианцы внесли в функциональную традицию, которая считается одним из источников современной архитектуры. Самая широкая группа этих зданий — портовые и железнодорожные склады и депо, предприятия пивоварения и соложения, текстильные фабрики, мукомольные мельницы, мельницы по переработке льняного семени — проектировались в стиле, сформировавшемся для промышленных зданий в конце XVIII века. Хотя часто внутренняя конструкция делалась из железа, внешняя сторона здания целиком строилась из кирпича или камня с длинными однооб-

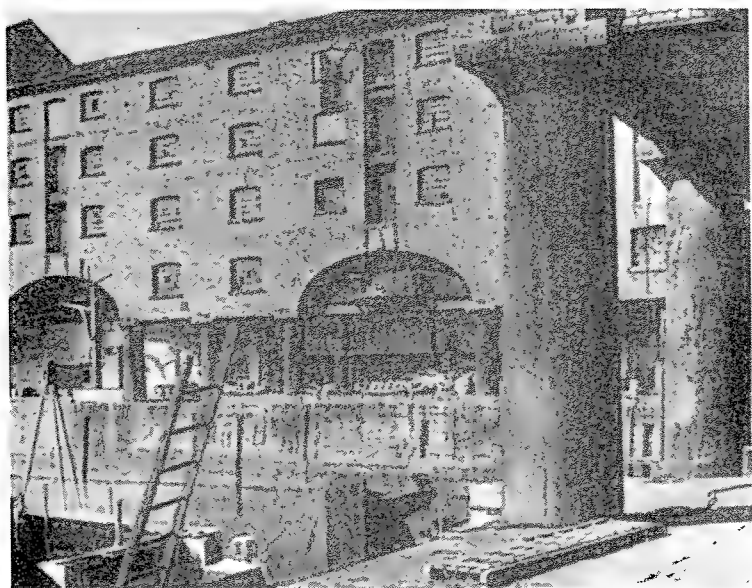


Рис. 141. Судоремонтный завод Альберта, Ливерпуль

разными рядами окон обычно в белых чугунных рамах. Впечатление от этих зданий определяется их незатейливой простотой и часто захватывающими масштабами. Существует, конечно, много разновидностей, зависящих от цвета местного камня или кирпича и функции здания. На шелковых фабриках потребности в освещении привели к появлению длинных непрерывных оконных полос, поразительно современных по впечатлению. Масштабность пакгаузов часто усиливается деревянными мешкоподъемниками, выступающими над утопленными в стене дверными проемами и спускающимися по всей высоте здания. Разнообразие создается сдержанными стилевыми деталями, кирпичными пилястрами, выполненными в другом цвете, или фронтонами, подражающими палладианским элементам, приземистыми чугунными дорическими колоннами, которые позволяют открыть первый этаж портовых складов на пристань, или массивными галереями, типичными для пакгаузов и торговых зданий Лондона. Эта традиция промышлен-

ных зданий обычно не считается типично викторианской, но многие лучшие образцы, фактически, пришли из Викторианской эпохи. Большинство маленьких городков с каменными мельницами в глубоких долинах, поднимающихся в Пеннинские горы от Галифакса, полностью созданы в Викторианскую эпоху. Самые совершенные судоремонтные заводы Ливерпуля, построенные Джесси Хартли, заводы Альберта (рис. 141), датируются 1840-ми и 1850-ми годами, большие склады судостроительного завода Шарпнесс — 1870-ми годами, пивоваренный завод в Мистли, графство Эссекс, еще более поздним временем, а уличные склады в Бристоле, построенные У. Джинджиллом (Темпл-стрит, дом № 12) и Э. Годвином (Стоукс-Крофт, дом № 104), приблизительно 1860 годом. Можно найти много примеров, даты создания которых не определены.

Также сложностью с датированием объясняется то, что вклад викторианцев в строительство функциональных зданий до индустриальной эпохи — складских помещений на фермах, амбаров, водяных и ветряных мельниц — обычно игнорируют. В тех случаях, когда их можно датировать, обнаруживается та же простота и использование местных материалов, часто облицовка сайдингом, использование норфолкского кремня и желобчатой черепицы. Но потребность в них быстро сокращается, и наиболее типичны для XIX века поразительные визуальные решения для новых функций. Круглые депо для железной дороги, крутые, крытые шифером пирамиды с плоскими верхушками печей для солода (рис. 142), величественно простые железнодорожные виадуки демонстрируют изобретательность индустриальной традиции.

Возможно, самым важным аспектом функциональной традиции было откровенное одобрение новых материалов. Это удивительно, но очень мало известно об экспериментах с бетоном; на самом деле наиболее поразительный ранний пример его использования в Англии — это церковь Святого Варнавы в Оксфорде (архитектор Артур Бломфилд, 1868 год). Но использование железа, стали и стекла началось, прежде всего, в утили-



Рис. 142. Солодовая печь, Мистли

тарных зданиях. Наиболее впечатляющими были эксперименты в мостостроении: построенный Робертом Стивенсоном через Менайский пролив мост «Британия» в форме трубы, Роял-Алберт-Бридж (рис. 143), построенный Исамбардом Киндомом Брунелом в 1857—1859 годах, изгибающийся через дельту Тамара в Салташе на высоких гранитных устоях, необычная конструкция, сочетающая подвеску и трубчатые арки в форме колбасы, и стальной консольный мост через Форт сэра Джона Фаулера, построенный в 1890 году. Мост Хай-Левел



Рис. 143. Роял-Алберт-Бридж, Салташ

Стивенсона через Тайн в Ньюкасле (1845—1849); замечательные решетчатые металлические арки на железной дороге Пенрит-Дарлингтон и Клифтонский подвесной мост Брунела в Бристоле (1829—1864) сделаны менее изобретательно, но производят не меньшее впечатление.

Крыши из железа и стекла, которые использовались в выставочных зданиях и железнодорожных станциях, ведут свое происхождение от конструкции оранжерей, и,



Рис. 144. Палм-Хаус, Кью

к счастью, самый совершенный их предок, Палм-Хаус в Кью (инженер Ричард Тернер, архитектор Десимус Бертон, 1844—1848), существует до сих пор (рис. 144). Элегантность его тонких белых повторяющихся панелей и непринужденных линий незабываема. Хрустальный дворец со своими выставочными павильонами исчез, но аналогичные разработки на железнодорожных станциях можно видеть и по сей день. Они образуют великолепный ряд. Первая замечательная сохранившаяся станция — это Центральный вокзал Ньюкасла, созданный Джоном Добсоном и Томасом Проссером (1846—1855). Крыша с тремя закруглениями покоится на двух рядах железных опор, за которыми следует длинный изгиб путей. Контраст между стилем этого депо для поездов и изяшным позднеклассическим фасадом вокзала, безжалостное прокладывание путей по землям, окружающим старый замок,

убедительно иллюстрируют как неуверенность, так и непоколебимость викторианцев.

Исключение среди крупных станций представляет собой следующий по времени вокзал Кингс-Кросс в Лондоне, построенный Льюисом Кьюбитом (1851—1852). В нем двойные арки депо для поездов сделаны из слоистой древесины (замененной сталью без изменения конструкции в 1869 году), и этот двойной навес откровенно представлялся основными элементами фасада — двумя огромными арочными окнами. У вокзала Паддингтон, построенного Брунелом и Дигби Вайаттом (1852), вовсе нет фасада, но авторы осторожно попытались объединить здания платформы и депо с помощью игольчатого металлического орнамента. Эта необычайная деталь вместе с пространственной грандиозностью трех продольных и двух поперечных пролетов делает эту самую изящную из первых железнодорожных станций одним из лучших викторианских зданий.

Из более поздних британских станций выделяется Сент-Панкрас в Лондоне, построенная У. Барлоу и сэром Гилбертом Скоттом (1868—1874). Барлоу был другом Пэкстона и помогал ему проектировать Хрустальный дворец. Его депо для поездов простирается на 243 фута и возвышается в своем несколько заостренном коньке на 100 футов. Этот незначительный намек на арку вместе с полным устранением всех различий между стенами и потолком придает огромной конструкции необычайную легкость. Главный фасад, построенный Скоттом, — это крайний пример высокой викторианской кирпичной готики: он весь покрыт дымовыми трубами, украшен башенками и небольшими зубчатыми фронтонами, создавая один из наиболее романтических силуэтов в Лондоне, абсолютно контрастируя со строгой простотой депо. Однако было бы ошибкой считать, что Барлоу не был нужен такой контраст. Так же как Скотт мог восторгаться чисто инженерной эстетикой, Пэкстон пылко поддерживал готический проект Скотта для Министерства иностранных дел, и использование того же стиля — хотя, конечно, не того же проекта — в Сент-Панкрас (рис. 145) казалось в то время полностью уместным.



Рис. 145. Станция Сент-Панкрас

Викторианские чугунные здания меньших размеров можно видеть по всей стране на многочисленных железнодорожных станциях. Особенно хороши станции старой Большой западной дороги. Крытые рынки с проходами и разнообразными ларьками — викторианская версия пешеходной торговой зоны — часто бывают интересны железными крышами. Некоторые из них, как, например Галифакс-Баре-Маркет (Лиминг и Лиминг, 1892 год), занимают довольно обширную территорию. Более «легкомысленные» образцы представлены морскими причалами и летними эстрадами в парках. Реже встречаются, но выглядят более впечатляюще чугунные торговые центры, каркас которых демонстрируется на фасаде. Железные каркасы были широко распространены, но показывались они лишь изредка. В магазинах каркас иногда использовали для формирования сплошного окна, в котором на каждом этаже выставлялись товары. Примеры можно найти в таких небольших городках, как Уитчерч в Шропшире и Сванейдж в Дорсете. Фасады магазинов с металлическими первыми этажами распространены сравнительно широко, причем некоторые из них сделаны очень изящно, например, Асприс на Нью-Бонд-стрит в Лондоне. В офисных помещениях, особенно там, где узость здания осложняет освещение, кладка иногда сведена до минимума, используются детали из чугуна. Несколько примеров можно обнаружить в Глазго, но, вероятно, самый примечательный — это Ориел-Чемберс на Кук-стрит в Ливерпуле, созданный Питером Эллисом (1864). Пакгаузы этой разновидности редки, но есть несколько изумительных чугунных, обшитых досками эллингов на Морском судостроительном заводе Портсмута и Ширнесса. Морской судостроительный завод Чэтхема (рис. 146), бывший музей — построенный в 1867 году — с его жесткими вертикальными повторяющимися элементами, поразительно точно предугадывает современный дизайн. И поскольку чугун использовался в конструкциях выставочных зданий, в заключение следует упомянуть о музее Бетнал-Грин, чьи железные залы строились в 1855—1856 годах для Музея Южного Кенгсingtonа компанией «Янг и сыновья»: этот музей



Рис. 146. Морской судостроительный завод в Чэтхеме

в насмешку называли «Бромптонской бойлерной», а в 1871 году передали Бетнал-Грин. Их непопулярность показывает, что викторианцы, которые могли одобрить функциональный дизайн во временных или утилитарных зданиях, яростно его отвергали, когда считали необходимым, чтобы здание обладало «архитектурным» качеством.

Такое отношение помогает объяснить двойственность достижений викторианцев в жилищном строительстве. *Лучшие викторианские дома подразделяются на две группы. Первая — это традиционные дома.* В сельской местности до сельскохозяйственного кризиса 1870-х годов более консервативные строители продолжали использовать местный камень, кирпич и даже солому гораздо более широко, чем принято думать. Часто довольно большая деревня с торговой улицей, например Блейкли в золотистых от железной руды горах Нортгемптоншира, или Коттенхем в Фенсе, сложенная из недожженного кирпича, или даже краснокирпичный городок Пьюси в

Уилтшире, судя по подъемным окнам и дверным коробкам, наверное, относятся к Викторианской эпохе, хотя и обладают всей анонимной целостностью более раннего периода. Даже гораздо более скромные, украшенные коттеджи или деревни с рельефными декоративными досками вокруг окон домов и искривленными дымовыми трубами с большой вероятностью произошли из альбома образцов начала XIX века и, конечно, принадлежат к традиции, сформировавшейся в довикторианскую эпоху. Только загородные дома и дома, построенные для более скромных представителей среднего класса, обычно выдают дату своего создания.

В городах равным образом поражает, как долго сохраняется классическая традиция террас и расположения домов полукругом. В Лондоне значительные части районов Белгравии, Пимлико, Бейсуотера и Ноттинг-Хилл были построены в 1840-х и 1850-х годах с использованием белой штукатурки. Эта деталь более соответствует итальянскому стилю, но решительные атаки на традицию в Тюдор-Готик-Лонсдейл-сквер Р. Карпентера (1838) и искривленной, сжатой Милнер-сквер Гога и Румье (1841—1843), обе в Айлингтоне, не оказывали значительного влияния вплоть до 1860-х годов. За пределами Лондона заметными примерами в классической традиции являются Парк-Таун в Оксфорде (С. Секлхем, 1853—1855) и Каверли-Истейт в Танбридж-Уэльсе (Десимус Бертон, 1827—1852), в них классическое расположение полукругом перемешано с итальянскими виллами; Эдлейд-Креснт, Брайтон (1830—1860); Эспланада, Сандерленд (1855—1860); и строгие греческие террасы Александра Томсона в Глазго: Уолмер-Креснт (Пейсли-роуд, 1858), Морей-Плейс (Стратбанго, 1860) (рис. 147) и Грейт-Вестерн-Террас (Грейт-Вестерн-роуд, 1870). Это та же самая классическая традиция, которая придает приятную цельность первым домам рабочего класса Генри Робертса, например образцовым жилым помещениям на Стритхем-стрит, Блумсбери (1849). Другую крайность представляет собой многоквартирное здание в Глазго, сочетающее в себе местную традицию террасы с мрачностью промышленного склада.



Рис. 147. Морей-Плейс, Глазго

Полной противоположностью является *вторая группа жилых домов, построенная, главным образом, для среднего класса в стиле возрождения готики*. Этот стиль можно изучать по викторианским домам священников по всей сельской местности или в пригородах, заселенных средним классом, например в Северном Оксфорде, с его домами, стоящими особняком на извилистых, цветущих, обсаженных деревьями дорогах. Самые украшенные дома с венецианскими готическими окнами, большим крыльцом, коньком крыши из кованого железа и круглыми башенками — это не что иное, как более грубая версия высокого викторианского церковного стиля, о котором речь пойдет далее. Но большинство из них не слишком роскошны, а по свободе внутренней планировки, большим окнам с листовым стеклом, смелым незамысловатым средоточием крутых фронтонов и высоких дымовых труб, творческим использованием обычных материалов — например, кремовых кирпичных стен, красных полос между этажами и над окнами и синих



Рис. 148. «Красный дом», Бекслихит

шиферных крыш с красными черепицами на коньке — они часто приближаются к совершенно оригинальному викторианскому функционализму. Когда используются камень или висячие черепицы, результат получается более традиционным, хотя часто он может обладать привлекательностью, свойственной для зданий данной местности. Дома, спроектированные Уильямом Уайтом в Сент-Коламбе, Корнуолл (приблизительно 1850), Ларгэс-Холл, Суссекс (1852), и Грейт-Бертоне, Оксфордшир (1862), — особенно очаровательны. Когда использовался красный кирпич, особенно когда он оказывался в руках Уильяма Баттерфилда и Дж. Стрита, в результате получался более оригинальный стиль, проект, опирающийся на откровенную незатейливость, с подъемными окнами, фронтонами на пересечении скатов крыши и наклонными дымовыми трубами. Характерные дома священников имеются в Хенсолле и Поллингтоне в Йоркшире, построенные в этом стиле Баттерфилдом (приблизительно в 1854 году), он же использовался Филип-



Рис. 149. Поместье в Миллбэнке

пом Веббом в «Красном доме» в Бекслихите (рис. 148), спроектированном для Уильяма Морриса в 1859 году.

Этот краснокирпичный стиль оказал продолжительное и благотворное влияние на английскую архитектуру. Превосходный жилой дом Совета Лондонского графства¹, построенный в Миллбэнке (1897—1902) (рис. 149) и Баундри-стрит, Бетнал-Грин (1890-е годы), многим обязаны личному влиянию Филиппа Вебба. Привлекательные террасы и коттеджи для рабочего класса были построены гораздо раньше Баттерфилдом в Болдерсби, Йоркшир, в Бронстоуне рядом с Лейстером и в Эшвелле, Ратленд (приблизительно в 1855—1860 годах). Своей цельностью и гуманитарной направленностью эти здания выделяются из массы промышленных непрочных построек и убогих многоквартирных хибар, созданных филантропами в середине Викторианской эпохи. Кир-

Совет Лондонского графства — местное правительство Лондона с 1889 года. В 1965 году его сменил Совет Большого Лондона. (Примеч. пер.)

21 П. Киссон, П. Мюррей, П. Томпсон
«История английской архитектуры»

ичные здания Филиппа Вебба, расположенные на Линкольне-Иин-Филдс в доме № 19 (1868) и в доме № 1 на Палейс-Грин в Кенсингтоне (1863), подготовили вытеснение штукатурки кирпичом в Западном Лондоне. Дома-террасы в стиле «королева Анна» на Тайт-стрит и Кадоган-сквер в Челси, спроектированные Норманом Шоу, Э. Годвином, Джорджем и Пито и другими архитекторами в 1880-х годах, были не более чем причудливым модным развитием того же самого стиля. С его характерными поздневикторианскими симпатичными деревянными белыми элементами, силуэтом, украшенным резьбой и лепниной, легкими классическими деталями и едва различной фактурной игрой кирпича, терракоты и всяких черепиц стиль «королева Анны» часто выглядит чрезвычайно привлекательно, хотя его более простые предшественники, менее загроможденные претенциозными украшениями, — архитектурно более логичны. Один из самых первых и лучших примеров — это «Лебединый дом» Шоу на набережной Челси (1875), с типичным разнообразным оконным узором: на втором этаже — легкие, выполненные в стиле конца XVII века закрытые балконы, на третьем этаже чередуются очень высокие тонкие балконы и подъемные окна; выше тянется полоса, образованная более широкими закрываемыми ставнями подъемных окон и затем — мансардные окна. Очень искусную группу похожих домов можно обнаружить в Бедфорд-парке, Мидлсекс, первом садовом пригороде, спланированном Шоу в 1875 году с домами, главным образом спроектированными Годвином, М. Адамсом и Э. Мэем. В ближайших к Лондону графствах, особенно в Суррее и Суссексе, работы Шоу и его последователей стали очень популярными, воскресив местную традицию кирпича и черепицы. В то время как такие архитекторы середины Викторианской эпохи, как Уильям Уайт, успешно использовали характерную для конкретной местности манеру в скромных сельских школах и домах приходских священников, Шоу использовал ее в более крупном масштабе для сельских домов. Характерный пример демонстрирует ставшее теперь больницей здание Банстед-Вуд в Суррее (1884—1890). С ряда-

ми белых пролетов, выступающими красными фронтонами и высокими рифлеными дымовыми трубами, такое крупное здание выглядит неожиданно по-домашнему.

Столь же важным было одновременное развитие краснокирпичного стиля для школьных зданий. Стрит и Баттерфилд использовали его, например, для сельских школ в Истбери, Беркшир (приблизительно 1851 год) и в Поллингтоне, Йоркшир (приблизительно 1854 год), их примеру последовал Э. Робсон, строивший лондонские школы-интернаты после 1870 года. В них простота кирпичных элементов, гибкая планировка и большие подъемные окна доказали свой полный успех и повлияли на дизайн школ-интернатов по всей стране.

Принять школы-интернаты, возможно, легче, чем любые другие крупные претенциозные здания, — церкви, загородные дома, здания муниципалитетов и другие общественные здания — представляющие в наше время наиболее заметные образцы викторианской архитектуры. Среди них можно встретить самые разнообразные экземпляры: от нарочитого убожества до слепой парадности. Самые захудалые здания — больницы и тюрьмы — интересны главным образом своей планировкой. Большинство зданий, хотя в них ощущается недостаток украшений, строилось без какой-либо экстравагантности, которая могла бы придать им дополнительную добротность, поэтому их вычурность, как правило, скучна. Сочетание претенциозности и экономности дает эффект, особенно очевидный в викторианских церквях. Тем не менее, в этой группе обнаруживается целый ряд значительных зданий, представляющих по-настоящему качественную архитектуру.

Во-первых, имеются непосредственные результаты серьезного историзма. Многие ведущие викторианские архитекторы были уважаемыми учеными и могли проектировать здания, воскрешающие в памяти разные эпохи. Величайшие примеры архитектуры, в которых возрожден греческий стиль, — Британский музей в Лондоне (Роберт Смерк, южный фасад 1842—1847) и Национальная галерея Шотландии в Эдинбурге (У. Плейфер, 1850—1854) — принадлежат Викторианской эпохе. Зал



Рис. 150. Музей Фицвильяма, Кембридж

Святого Георгия в Ливерпуле (Г. Элмис и К. Кокрелл, 1839—1854) и Музей Фицвильяма в Кембридже (Джордж Бейсиви и К. Кокрелл, 1837—1847) (рис. 150), возможно, ближе к романскому стилю и, конечно, обработаны с прихотливостью барокко.

Столь же благородны, но более свободны по дизайну построенные Кокреллом Эшмолианский музей в Оксфорде (1839—1845) и отделения Банка Англии на Касл-стрит в Ливерпуле, на Кинг-стрит в Манчестере и на Брод-стрит в Бристоле (приблизительно 1845 год). Последние подражания греческому стилю можно увидеть в больших коринфских портиках баптистских молелен на ставших теперь тусклыми южных улицах Лондона, и даже на этом уровне он может доставить неожиданное удовольствие.

Последовавшее за греческим стилем итальянское Возрождение в самых лучших его образцах можно наблюдать в клубах и дворцах Чарльза Барри: в Реформ-клубе Пэлл-Мэлл (1837), Бриджуотер-Хаус, рядом с Сент-Джеймс-



Рис. 151. Здание парламента

ским дворцом (1845—1849), оба в Лондоне, и в Кливлен-Хаус, Бакингемшир (1850). Менее совершенные, но достойные варианты этого стиля демонстрируют многочисленные банки, офисные помещения и лондонские клубы, которые, если они трактовались осмотрительно и сделаны из хорошего камня, могут произвести глубокое впечатление. Изысканные образцы за пределами Лондона — Зерновая биржа в Сайренстере (1862) и Национальные провинциальные банки в Сандерленде (1862) и Стоктоне, построенные Джоном Гибсоном (1876—1877).

Тюдоровский и елизаветинский стили в гораздо меньшей степени основывались на знаниях и поэтому чаще употреблялись неправильно, но воспоминания о Воллатон-Холл, на которые бесстрашно решились Барри в Хайклере, Гемпшир (1842—1844), Пэкстон и Дж. Стоукс в Ментморе, Бакингемшир (1852—1854), и о Берли-Хаус, реализованные в Харлакстоне, Линкольншир, Энтони Салвином (1834—1855), замечательно удались. Здание парламента (Барри, 1835—1860) (рис. 151) несколько по-

хоже и замыслом и впечатлением, хотя в нем фактически удачно соединились романтический силуэт, классическая симметрия выходящего к реке фасада и деликатное использование деталей поздней готики.

Готические детали спроектировал для Барри А. Пьюджин, приверженец готических принципов в архитектуре, и это его самая примечательная работа. Ранняя викторианская церковная готика в целом крайне разочаровывает, кроме, быть может, Чидла (1846), где лишь однажды архитектору выделили достаточные средства на реализацию его мечты. Некоторые ранние трактарианские¹ сельские церкви выглядят очень мило, и есть две удачные городские церкви в Лидсе (Святого Петра, построенная Р. Чантреллом в 1839—1841 годах, и Святого Спасителя, возведенная Дж. Дериком в 1842—1845 годах), но ничто не сравнится с прежней католической Апостольской церковью (теперь церковь Лондонского университета) на Гордон-сквер в Лондоне, построенной Рафаэлем Брандоном (1850—1854), которая выглядит, как богатая ранняя английская церковь уровня кафедрального собора. С другой стороны, такие более поздние церкви Дж. Бодли, как Святого Иоанна на Тью-Брук, в Ливерпуле (1868—1870) и Святого Августина в Пендлбери, Ланкашир (1874), и Дж. Пирсона, особенно Святого Августина в Килберне, Лондон (1870—1880), Святого Иоанна в Аппер-Норвуде (1881—1887), Святого Стефана в Борнмуте (1881—1908) и в Саттон-Вини, Уилтшир (1862), все организованы очень изящно, а многие из них величественно просторны. Пирсон почти всегда возводил в своих церквях своды. Более оригинальная группа поздних викторианских церквей с огромными ажурными украшениями на окнах восточных и западных стен и самобытными изящными деталями сделана Норманом Шоу (Святой Троицы на Латимер-роуд в Лондоне, 1887) и Дж. Седдингом (Святого Клементя в Борнмуте, 1873 и Святой Троицы на Слоун-стрит в Лондоне (рис. 152), 1888—1890). Церкви Седдинга обладают дополнительной привле-

¹ Т р а к т а р и а н с т в о — движение против контроля над церковью со стороны государства. (*Примеч. пер.*)

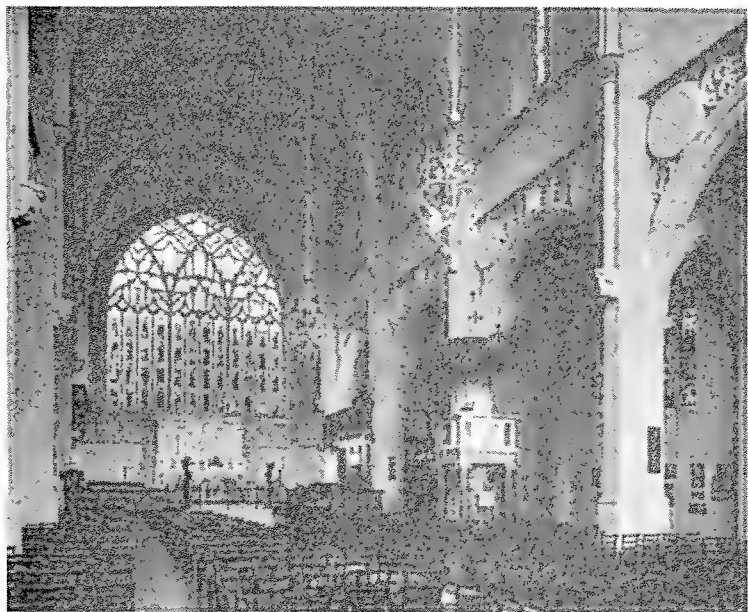


Рис. 152. Церковь Святой Троицы, Стоун-стрит

кательностью из-за выполненной вручную декоративной фурнитуры, в которой часто можно разглядеть начала будущего стиля модерн.

Ранняя викторианская готика достигла более значительных успехов в светских зданиях, школах, женских монастырях и домах приходских священников. Наверное, лучшие — это Кумбрийский колледж в Шотландии Батерфилда (1849—1851) и Лансинг-колледж в Суссексе, начатый в 1854 году Р. Карпентером и доведенный до конца его сыном и Уильямом Слейтером, добавившими к нему грандиозную часовню. Были возведены готические замки, среди которых выделяются работы Салвина в Пекфордоне, Чешир (1846—1850), и Алтон-Касл Пьюджина в Стаффордшире (1847). Более поздний замок, построенный на старом фундаменте Уильямом Берджесом в Касл-Кохе, Гламорган, снабженный опускающейся решеткой и причудливой фурнитурой (1875—1890), даже отнесен к древним памят-

никам и находится под охраной министерства строительных работ.

В Викторианскую эпоху с успехом возводились и другие исторические типы зданий. Строились замки в нормандском стиле, хотя наиболее впечатляет довикторианский замок Пенрин-Касл в Уэльсе (1827—1837), созданный Томасом Хоппером. Из неонормандских церквей высоким качеством отличаются работы Бенджамина Ферри. Пизанский романский стиль поразительно использовали Т. Вайатт и Д. Брэндон в базилике в Уилтоне. Уилтшир (1843). Одним из самых благородных зданий викторианской архитектуры вообще является огромный, строгий, покрытый куполом, кирпичный византийский Вестминстерский собор Дж. Бентли (1895—1903). Еще одно привлекательное историческое строение конца Викторианской эпохи представлено зданием с остроконечной голландской крышей, выполненным из кирпича и терракоты «Сады Харрингтона и Коллингхэма» в Кенсингтоне, созданное Джорджем и Пито (начиная с 1881 года).

Гораздо больше примеров можно было бы еще привести, но пора оставить надежную почву историзма ради оригинальности высокого викторианского стиля. Викторианцы хотели получить собственный архитектурный стиль, и, не сумев понять, насколько близко они подошли к новому стилю в утилитарных зданиях, принялись его искать в не стесненном правилами эклектизме, оригинальной повторной интерпретации стилей разных эпох. В середине своей эпохи викторианцы энергично выступали против однообразия, скудости и педантизма предшественников. *Высокий викторианский стиль, таким образом, характеризуется свободным смешиванием мотивов разных периодов, захватывающими экспериментами с цветными материалами, пристрастием к крепким, энергичным, скульптурным формам, «реальностью» откровенно демонстрируемой конструкции и «силой и напористостью» в архитектурных деталях.* Это был неясный и опасный стиль, который слишком легко вырождался в простую грубость.

В особенности это справедливо в отношении викторианского орнамента. С другой стороны, викторианское

возрождение ремесел, создающих архитектурную скульптуру и обрабатывающих цветное стекло, принесло самые прекрасные результаты в эту эпоху. Замечательная натуралистическая скульптура братьев О'Ши в Оксфордском музее (построенном Т. Дином и Б. Вудвордом в 1855—1897 годах с уникальным внутренним двором из стекла и железа) и Томаса Ирпа в церквях, например в церкви Святого Павла на Херн-Хилл в Лондоне (Дж. Стрит, 1858); цветное стекло Сондерса в Стадли-Роял, Йоркшир (Берджес, 1857). Пауэлла в аббатстве Волтхем, Эссекс (восстановленном для Берджеса, 1859). Холидея в Вестминстерском аббатстве (в южном боковом нефе, третьем пролете с запада, 1868) и Уильяма Морриса в Селсли, Глостершир, в церкви Святого Мартина в Скарборо (для Бодли 1861—1862) и в Линдхерсте, Гемпшир (для Уильяма Уайта, 1862) — все это выдающиеся по качеству образцы высокого викторианского стиля. *О достижениях архитектуры того периода известно мало, и он вознаграждает за усилия, затраченные на исследование этой темы.*

Высокий викторианский стиль существует во многих разновидностях. На самом деле каждый известный архитектор творил в собственной манере. Джеймс Брукс построил несколько церквей в Восточном Лондоне в 1860-х годах: голые кирпичные стены с высокой крышей, ланцетовидными окнами и прочными аркадами, несколько деталей раннеанглийского стиля, например стоящие особняком столбы, но все впечатление определяется пространственной скромностью. Таков этот стиль в наиболее суровом проявлении. Некоторые наружные части церквей Стрита, особенно прочные, толстые, со смелыми рельефами шпили церквей Святых Филиппа и Иакова в Оксфорде (1859—1863) и Уитли, Оксфордшир (1856) (рис. 153), достигают сопоставимой монументальности. Кирпичный интерьер Стрита в Весткотте, Бакингемшир (1867), выглядит не менее сурово, чем у Брукса, но обычно его работа богаче, с грубыми каменными стенами и украшенным лепниной цилиндром кафедры из белого камня. Кафедры, как и купели, часто предоставляют церковным архитекторам



Рис. 153. Церковь в Уитли

шанс опробовать абстрактные скульптурные формы. Такое же скульптурное ощущение в архитектуре особенно сильно проявляется в работах Ф. Пилкингтона: церковь Троицы в Ирвайне, Эршир (1864), Святого Иоанна в Келсо (1865) и церковь Барклей в Эдинбурге (1864). Последняя (рис. 154) сделана из грубого серого гранита, ее стены неровно изгибаются, массивно подкрепленные порталы с фронтонами наклонены, прижатые в углах, толстые ажурные украшения на окнах поднимаются к готическим фронтонам мансард, круглые башенки в углах вокруг большого шпиля и огромные неровные колоды капителей и карнизов будто густые джунгли. Если можно найти какие-либо истоки трактовки деталей, то это ранняя французская готика, но общее впечатление полностью оригинально. Столь же успешное использование подобных мотивов можно най-



Рис. 154. Церковь Барклей, Эдинбург

ти в церквах, возведенных Берджесом в Стадли-Роял и Лоуфилд-Хит, в Суррее (1867), в церкви Бодли в Селсли и в его же церкви Святого Михаила в Брайтоне (1859), построенной из кирпича. Кирпичные церкви Берджеса, например Святого Иакова Младшего в Вестминстере (1860), в большей степени связаны с итальянской готикой.

Италия также вдохновляла на эксперименты с цветом в эпоху высокого викторианского стиля. Церковь

Всех Святых на Маргарет-стрит в Лондоне Баттерфилда (1849—1859) — первое здание этого направления. Цвета кажутся дерзкими, но едва ли их можно назвать диссонирующими, как считают некоторые, — хотя городская копоть сильно на них повлияла. Лучшие многокрасочные церкви Баттерфилда — это церковь Святого Августина в Пинарте (1865), белая снаружи с интерьером (рис. 155) из кремового тесаного камня, розового песчаника и необожженного красного кирпича, разукрашенных белыми и черными деталями, и необычно украшенная мрамором церковь Всех Святых в Баббакомбе, Девон (1868—1874). Жесткая линейная компоновка узоров в архитектуре Баттерфилда в чем-то предвосхищает ощущение экспрессионизма. Альфред Уотерхаус — архитектор компании Prudential Assurance, разработал похожий стиль, используя ярко-красный кирпич и терракоту, однако его коричневатый Музей естественной истории в Южном Кенсингтоне (1873—1881) и саженое-черное здание муниципалитета Манчестера (1869—1877) гораздо более пластичны. Такими же резкими линиями выделяется черно-белая церковь Святого Симона Зилота в Челси (1859). Более серьезные и более приятны по форме и цвету изысканные церкви Уильяма Уайта в Линдхерсте (1858), Фенни-Стратфорде, Бакингемшир (1866), и церковь Святого Спасителя в Абердин-парке, Лондон (1859), в которых абстрактные геометрические узоры из красного, белого и черного кирпича трактуются в орнаментальных полотнах, кладке в «елочку», ромбах и шахматном расположении с очаровательной изобретательностью и искусностью. Даже ажурные украшения на окнах часто сделаны из кирпича, а вершина колокольни Линдхерста распространяет яркий красно-желтый блеск.

Наиболее интенсивными сочетаниями цвета и дизайном отличаются дома и церкви С. Томпсона. Детали его зданий выглядят цветистыми и грубыми, второстепенная отделка просто невыносима. Однако Томпсон понимал, как достичь кульминации, собирая вместе камень и кирпич, красный и желтый кирпич, укрепляя башни сжатыми апсидами, разбивая фронтоны дымовыми труба-



Рис. 155. Церковь Святого Августина, Пинарт

ми, помещая рядом гладкие ажурные украшения и богатый природный орнамент. Эстетически здания Томпсона нельзя считать эталоном, но церкви Святого Стефана в Хэмпстед (1876) и в Силвертаун-Докс, Лондон (1861), дом в Элветхэме, Гемпшир (1860), и в Шэдвелл-парке, Норфолк (1858—1860), обладают неистовой мощью и своеобразием.

Бассетт Килинг и Э. Лэм — еще два церковных архитектора с замечательными индивидуальными стилями. В начале 1830-х годов старший из них, Лэм, начал про-



Рис. 156. Шэдвелл-парк, часовая башня

ектировать виллы, которые выглядят очень по-викториански, и в его церквах необычайно редко даже для 1840-х годов встречались детали, связанные с археологией. Многие здания, построенные для евангелической церкви, вызывают дополнительный интерес центральной планировкой. Церковь в Элдворке, Йоркшир (1846), особенно оригинальна для своего времени, в ней есть деамбулаторий, окружающий обширное пространство в центре, но наиболее развиты манерные желобки, выемки и паукообразные деревянные детали Лэма в церкви Святого Мартина на Викарс-роуд в Сент-Панкрас (1866).

Из светских зданий заслуживают внимания солидное здание муниципалитета Конглитона в Чешире, построен-



Рис. 157. Шотландская неконформистская церковь, Глазго



Рис. 158. Здание муниципалитета Галифакса

ное Э. Годвином (1864—1867), здание муниципалитета Честера, построенное У. Ланном (1865), и кирпичный зал заседаний на Минхал-стрит Томаса Вортингтона в Манчестере (1868). Это все готические здания, и готика, несомненно, была направлением, наиболее охотно используемым высоким викторианским стилем. Но были и разнообразные классические здания, в которых правильная горизонтальность неогреческих колоннад отступила перед более неровной группировкой часто отдельно стоящих колонн, укрепляющих башни и шпили. В этом направлении первопроходцем был Александр Томсон из Глазго, который отошел от строгих линий в классических террасах «Египетских залов», Юнион-стрит (1850-е годы), и особенно выделяющейся Шотландской неконформистской церкви (1856—1857) (рис. 157). Более характерные примеры представляют собой здание муниципалитета Лидса Кутберта Бродрика (1855—1859), общественные здания в Ливерпуле Вейтмана и Робсона (1866) и здание муниципалитета Галифакса, построенное Барри (1860—1862). Последнее из них (рис. 158), украшенное элементами итальянского Возрождения, увенчано необычайно широкой башней с зубренным шпилем. Это заключительное развитие стиля Барри характеризует прогресс викторианской архитектуры. Со времен благоразумной респектабельности Реформ-клуба его манера изменилась до неузнаваемости. Но он достиг новой свободы и новой мощи выражения. Хотя эту последнюю работу Барри сложнее оценить, она может передать уникальный, волнующий эстетический опыт. И в этом она представляет лучший образец архитектуры своей эпохи.

Глава 13

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Контраст между высокой викторианской архитектурой и первой современной архитектурой едва ли мог быть более резким. Тем не менее они исторически связаны. Отдельные, самые важные факторы формирова-

ния международного современного стиля возникли в викторианской Британии. Теории Пьюджина, Рескина и Морриса, в которых придавалось особое значение функциональной планировке, простой конструкции и обширному использованию материалов, непосредственно повлияли на двух европейских первопроходцев — Анри ван дер Вельде и Вальтера Гропиуса. *Английский декоративный дизайн, особенно извилистый*, напоминающий морские водоросли орнамент Уолтера Крейна и Э. Макмурдо, был одним из наиболее важных источников стиля модерн. Благодаря произведениям Германа Мутезиуса художественная непринужденность, достигнутая в середине и конце Викторианской эпохи английскими светскими и церковными архитекторами, стала известна за границей. Самое важное, в конце века появились два крупных архитектора, чьи работы, исторически совпавшие с наивысшей архитектурной оригинальностью поздневикторианского периода, так поразительно предвосхитили современный стиль, что это время гораздо проще считать не концом старой эпохи, а началом новой.

Первым был Чарльз Войси, архитектор школы Пьюджина и Рескина, создавший новый вариант традиции национального дома: покрытые шифером крыши, оштукатуренные белые стены, окна, расположенные длинными горизонтальными полосами, и скошенные дымоходы. В его самых лучших и простейших домах — «Францисканцах» в Патенхеме, Суррей (1896), Перрикрофте в Колуолле, Херефордшир (1893), и в его собственном доме «Фруктовый сад» в Корливуле, Хартфордшир (1900), — было много общего с ранними плоскими домами с низкими крышами Фрэнка Ллойда Райта. Утилитарное белое кирпичное здание Войси для обойной фабрики Сандерсона в Тернхем-Грине, Мидлсекс (1902), и его высокий в форме куба дом № 14 по Саус-Персайд в Бедфорд-парке (1891) (рис. 159) по впечатлению в равной степени принадлежат новому стилю.

Еще более замечательными были работы архитектора из Глазго Ч.Р. Макинтоша. Несмотря на дополнительно смягченные декоративные детали стиля модерн,



Рис. 159. Дом № 14 по Саус-Перейд. Бедфорд-парк

некоторые аскетически белые интерьеры, которые он спроектировал между 1898-м и 1912 годами, унифицированные, с подогнанными шкафами и высокой прямой мебелью, соответствуют духу современного дизайна 1930-х годов. Работы Макинтоша, ставшие известными в Австрии и Германии в 1900-х годах, оказали в этих странах существенное влияние. В наше время его интерьеров почти совсем не осталось, с единственным исключением: сохранился его шедевр, Школа искусств в

Глазго. Его главный фасад с большими металлическими окнами студий датируется 1896—1899 годами, а библиотечное крыло (рис. 160) с высокими удлиненными эркерами — 1907—1909 годами. Интерьер библиотеки с привлекающими внимание вертикальными столбами остался нетронутым (рис. 161).

И Войси, и Макинтош работали в рамках теории возрождения английской готики. Хотя их работы так же близко подошли к новой эстетике функционализма, как и промышленное строительство середины XIX века, им тоже не удалось создать революционную теорию. Изменение готических принципов вместе с абсолютным признанием первостепенной важности машины в дизайне стало достижением континента. Таким образом, все здания в современном стиле этих начальных лет, которые можно увидеть в Англии, невольно его предвосхищали. К ним следует отнести разработки легкого поздневикторианского свободного историзма Шоу и Седдинга, аналогичные работам Войси и Макинтоша.

Широкие свесы крыш, белые верхние этажи над красным кирпичом и длинные горизонтальные линии группы домов Мэри Уорд на Тэвисток-Плейс в Лондоне (1897—1898) (рис. 162) еще ближе к Фрэнку Ллойд-у Райту, чем работы Войси. Эта была первая серьезная работа архитекторов Э. Смита и Сесила Брюера, но надеждам, которые они подавали, не суждено было осуществиться, и только Хилс на Тотнем-Корт-роуд в Лондоне (1916) сохранил кое-что из их прежней оригинальности. Более продуктивно на протяжении 1880-х и 1890-х годов работал Макмурдо; кроме других зданий, он создал дом № 25 на Кейдоган-Гарденс в Челси (1899) с богатыми, высокими вертикальными лентами окон. Вероятно, Макмурдо спроектировал тоже и замечательно простой, выходящий на реку фасад отеля «Савой» в Лондоне (1889). Джордж Уолтон, дизайнер из Глазго, работавший с Макинтошем, продемонстрировал влияние Войси в «Белом доме» в Шиплейке, Оксфордшир (1906), а довольно тяжеловесному кирпичному зданию Апмидс Эдгара Вуда в Стаффорде (1900) свойственная манерность раннего современного стиля. Выполненная



Рис. 160. Школа искусств Глазго, библиотечное крыло



Рис. 161. Школа искусств Глазго, библиотека, интерьер

из недожженного кирпича готическая церковь Святого Сайласа в Сент-Панкрас (архитектор Э. Ширман, 1912) снабжена деревянными элементами в стиле Макинтоша, но единственной церковью, в которой сам архитектурный замысел соответствовал современному духу, была церковь Роукер Э. Прайора в Дарэме (1907). Хотя она



Рис. 162. Группа домов Мэри Уорд, Тэвисток-Плейс, Лондон

построена из традиционного грубого серого камня, ее огромные гладкие поперечные арки и необычные по форме ажурные украшения на окнах столь же легко можно было сделать из бетона. О несостоятельности архитектурной теории того периода свидетельствует то, что церковь с прелестной крышей, построенная У. Литэби в Брокгемптоне, Херефордшир (1901), снабжена бетонными сводами, что гораздо ближе готическому стилю, чем современной архитектуре.

Развитие архитектуры на континенте наиболее явно отразилось в нескольких зданиях, выполненных в английском варианте стиля модерн. Часовая башня Линдли, построенная Эдгаром Вудом в Хаддерсфилде (1902), характеризуется изысканной верхней частью и растительным орнаментом, а «Королевская аркада» К. Скипера в Норвидже (1900) весело украшена специфичным орнаментом из тюльпанов и сердечек (рис. 163). Аналогичные декоративные мотивы и пластическое своеобразие свойственны работам Гаррисона Таунсенда в Художественной галерее Уайтчепл в Лондоне (1897—1898), Музее Горнимана в Льюисхем (1902) и церкви Грейт-Уорли, Эссекс (1904).



Рис. 163. «Королевская аркада», Норвич

Оригинальная архитектура такого рода была редкостью в Британии начала XX века. В основном этот период в значительной степени продолжал викторианскую архитектуру, и его наивысшие достижения распадаются на сопоставимые группы, при рассмотрении которых следует использовать схожую терминологию.

Серьезный историзм наиболее очевидно продолжался в церковной архитектуре, где трудно найти существенные различия между чувствительной, корректной английской готикой конца Викторианской эпохи и работами Темпла Мура и Ниньяна Компера. Примеры работ Мура — это церкви Святого Иоанна (1895) и Святой Марии (1914) в Хендоне, Мидлсекс, Святой Маргариты в Лидсе (1908) и Пьюси-Хаус в Оксфорде (1906). Компер построил церкви Святого Киприана в Кларенс-Гейт, Лондон (1903), и Святой Марии в Веллингборо (1906—1930). В Ливерпульском соборе, начатом в 1903 году, сэр Джэйлс Гилберт Скотт, внук сэра Гилберта Скотта, создателя вокзала Сент-Панкрас, трактовал



Рис. 164. Норвидж-Юнион

готику убежденно, в масштабе, не уступающем самым смелым викторианским работам.

В архитектуре необарокко отличить историзм от оригинальности особенно сложно. Упрямая жизнеспособность барокко наилучшим образом была схвачена самыми оригинальными зданиями, возрождавшими этот стиль. В Честерсе, Нортумберленд (1891), Норман Шоу создал один из самых ранних образцов этого стиля с высокими чистыми, рустованными стенами, охватывающими утопленный портик, а более поздняя его фантазия на темы Пиранези в отеле «Пикадилли» (1905—1908), огромная рустованная база с аркадами, поддерживающая гигантскую колоннаду под открытым небом, имела успех благодаря чистой инициативе. Хиткоут сэра Эдвина Лютененса в Илкли, Йоркшир (1907), в своей массивности выглядит так же уверенно, как лучшие работы сэра Джона Белчера — Институт дипломированных бухгалтеров под Мургейтом (1889) и контора «Маппин и Веб» на Оксфорд-стрит (1905) в Лондоне — или та-

кие офисные здания К. Скипера в Норвидже, как Норвидж-Юнион на Суррей-стрит (1903—1904) (рис. 164). Удачная версия в стиле возрождения барокко, в которой красный кирпич оживляется тяжелыми каменными лентами, выразительными угловыми и замковыми камнями, белыми куполами и закругленными фронтонами. оказалась популярной для общественных библиотек и зданий муниципалитетов, особенно для ряда библиотек, созданных Карнеги и Пассмором Эдвардсом в 1890-х и 1900-х годах. Характерны библиотеки Гибсона и Рассела в Уэст-Хеме (1896), и Г. Хейра в Шордиче и Хаммерсмите (1897 и 1904). Более спокойный стиль барокко часто применялся при проектировании отделений банков начала XX века.

Хотя стиль барокко продолжал использоваться для общественных зданий, после 1910 года хорошие примеры появляются редко. Успешное возрождение этого стиля отчасти стало возможно благодаря значительной жизнестойкости классического своеобразия конца Викторианской эпохи, но он не смог выжить в период, который гораздо более широко характеризовался осторожной изысканностью. В 1900-х годах образный национальный стиль «королевы Анны» отступил перед кажущейся черновым наброском простотой Войси и возрождением сдержанного стиля эпохи Георгов. Эти осторожные направления все более стремятся свести барокко к безжизненному педантизму.

Среди немногих архитекторов, продолжавших в 1920-х годах демонстрировать энергичный творческий эклектизм, доминировал сэр Эдвин Лютиенс. Его работы поразительно разнообразны. Он начинал с романтических загородных домов в национальном стиле, и высшими его достижениями в этой области были здания Сонинг-Динери в Беркшире и «Фруктовые сады» в Годэлминге, построенные из кирпича теплого красного цвета с широкими черепичными крышами, высокими дымовыми трубами и углубленными входами рядом с большими вальмовыми эркерами, и Тигборн-Корт в Уитли (рис. 165), гораздо более манерное, с классическими колоннами и закругленной стеной-ширмой, но



Рис. 165. Тигборн-Корт

с прекрасной фактурой местного зеленоватого известкового песчаника и лентами красной черепицы. Все три здания построены в 1898—1899 годах. В то же самое время он проектировал свой первый классический дом. Лютиенс оказался способен на исключительно убедительный и серьезный неогеогианский стиль, как в доме «Салют» в Сандвиче (1911), а также на мощное барокко в своем доме в Илкли (1907) и в грандиозных программах для Нью-Дели и Ливерпульского католического собора в 1930-х годах. Симпатичную смесь классицизма с ранними широкими крышами Лютиенса, выполненными в национальном стиле, представляет собой Гладстон-Холл, Йоркшир (1923). Кроме того, Лютиенс адаптировал стиль барокко к многоэтажным офисным помещениям — он добавлял ряды плоских окон между богато украшенным первым этажом и силуэтом крыши. Этот прием пользовался большой популярностью среди менее способных архитекторов, но в руках Лютиенса, например в Мидленд-банке в Пеултри, Лондон (1924), он был особенно действенным.

Удачной адаптацией была жилищная программа Лютиенса для Вестминстера (1928): в ней он разместил шесть этажей с неогеогианскими подъемными окнами на грандиозном красно-белом шахматном поле из кирпича и цемента. Одаренный богатым воображением. Лютиенс смог достичь успеха и в готике, выполнив в романтической манере реконструкцию замка Линдисфарн на острове Холи-Айленд у берегов Нортумберленда (1903). Разные стороны его таланта блестяще соединились в церкви Святого Иуды в Хэмпстед-Гарден-Саберб (1910), где классические формы, охваченные типичной для Лютиенса раскинувшейся крышей, наделены суровостью романского стиля и готической устремленностью вверх.

Наиболее легко феномен Лютиенса объяснить необычайной жизнеспособностью того лучшего, что было в Викторианскую эпоху. То же самое справедливо в отношении архитектуры начала XX века в традиции функционализма. Встречаются удачные промышленные здания, например фабрика Робертсов на Ботолф-стрит в Норвидже, построенная Э. Скоттом (1903), но они не ближе к современной архитектуре, чем их многочисленные аналоги в середине викторианского периода. В домостроении высокие критерии, установленные Советом Лондонского графства, были поддержаны в Олд-Оук-Коммон в Хамерсмите (1912), Уайт-Харт-Лейн-Истейт в Тотнеме (1911—1930) и Уотлинг-Истейт в Хендоне (начиная с 1926 года). В последнем строении (рис. 166), расположенном в черте «города-сада» с холмистыми улицами, использовался и красный кирпич, и черный сайдинг, и декоративная штукатурка. Все эти здания так же привлекательны, как сами дачные городки Лечуорт и Велвин в Хартфордшире. В Лечуорте, планировку которого Барри Паркер и сэр Раймонд Анвин начали в 1903 году, дома в основном оштукатурены; в Велвине, начатом Луи де Суасоносом и Э. Кеньоном в 1919 году, здания, как правило, выполнены из неогеогианского кирпича. В Хэмпстед-Гарден-Саберб, восхитительно спланированном Паркером и Анвином в 1906 году вокруг центральной группы зданий, построенных Лю-



Рис. 166. Уотлинг-Истейт, Хендон

тиенсом, привлекательно соединяются красный кирпич и декоративная штукатурка. Но значение этих дачных городков и пригородов заключается не столько в архитектуре, которая менее интересна, чем архитектура аналогичных викторианских жилых домов, сколько в торжественном подтверждении концепции планировки «города-сада», изложенной в книге Эбенезера Говарда «Завтра» (1898). Говард придал викторианским экспериментам в области образцовых промышленных поселков и дачных пригородов в какой-то степени общинный идеализм, вдохновивший попытки создания кооперативных объединений, и благодаря этому создал концепцию нового города XX века, обеспеченного собственной промышленностью, окруженного открытой сельской местностью и социально самодостаточного.

Дачные городки выделяются как единственное оригинальное достижение периода, которому, вообще говоря, недоставало активности. После 1905 года появилось слишком мало зданий, выдерживающих сравнение с ху-

дожественной энергией лучших образцов архитектуры середины и конца Викторианской эпохи. И растущая осторожность манеры начала XX века также не привела, как считалось когда-то, к общему повышению общедоступных архитектурных стандартов. Нерешительная неогеогианская стилизация и жалкие деревянно-кирпичные оштукатуренные дома в стиле Войси, составляющие типичный британский пригород, кажутся теперь такими же однообразными, как их викторианские аналоги, но, конечно, дешевле и хуже по качеству.

Полноценное восстановление архитектурных стандартов стало возможно лишь в результате фундаментальных изменений в состоянии архитектуры, изменений, которые означали вытеснение творческого историзма оригинальным и функционально пригодным новым стилем и могли удешевить здания, не делая их безобразными. Несмотря на достижения британской архитектуры в оригинальности и функциональности, она не смогла найти этот новый стиль, и он возник на континенте, а Британии достиг неожиданно, как уже совершенно сложившийся стиль, без каких бы то ни было переходных периодов. «Новые пути», дом № 508 на Веллингбороуд в Нортгемптоне, — это первое здание в современном стиле в Британии, спроектированное в 1925 году Петером Беренсом, великим немецким новатором для промышленника-машиностроителя У. Бассет-Левке, который был заказчиком и для Макинтоша. Это здание стоит среди ничем не примечательных соседних домов, настолько же чуждое и чистое в своей геометрической незапятнанности, как ренессансная скульптура Торриджани в окружении готических ширм на могиле Генриха VII в Вестминстере.

Этот дом и другие новаторские здания, следовавшие за ним, четко показывают международный современный стиль того времени. Как и можно было ожидать, этот стиль, символизирующий крестовый поход против историзма, был пуританским, очищенным от всяческих украшений, построенным на неприкрашенной эстетике геометрии. Неизбежно в него вкралась некоторая манерность, которая могла исказить этот пуризм.

В «Новых путях» есть экспрессионистское треугольное окно на лестнице в безвкусной манере, которая стала популярна в кинематографе 1930-х годов. Но неуклюжесть мотивов такого рода, когда они обнаруживаются, лишь подчеркивает уверенность нового стиля в главном. Эта новая архитектура, по сути, замечательно последовательна. Для нее были характерны белые бетонные или оштукатуренные стены, плоская крыша, редкие белые выступающие балконы с бетонными панелями, бетонные лестничные пролеты и ленты окон с горизонтальными металлическими коробками, часто продолжающиеся за углом. Формы всегда были кубическими, фасады определялись прямыми линиями, контрастом черного и белого, цельности и пустоты. Это была абстрактная, формальная архитектура, тесно связанная с абстракционизмом и кубизмом в живописи.

В то время эту архитектуру защищали, как абсолютно функциональный стиль, но теперь легко заметить, что ее продвинули далеко за границы строгого функционализма. Принципы функциональной планировки, открытой конструкции и открыто используемых материалов, фактически, были унаследованы от неоготики. *Новый принцип, позволявший трансформировать их смысл, состоял в искренней убежденности в потенциальной красоте века машин.* Вместо индивидуальной цельности ремесла, грубой прелести местных материалов *новыми стимулами стали мощь и элегантность металла и бетона, простые повторяющиеся формы массового производства.* Без этого фундаментально важного открытия рациональный стиль XX века не сформировался бы. Но лишь потому, что это была новаторская, беспощадно настойчивая эстетика, ранняя архитектура современной эпохи должна в основном оцениваться не по функциональным, а по эстетическим качествам, как и архитектура историзма, к которой так пренебрежительно относились новаторы. Не слишком широко использовалась новая свобода планировки, возникшая благодаря использованию плоских крыш. Бетон предпочитали кирпичу, хотя он обходился дороже как при строительстве, так и при ремонте, и под солнцем Средиземноморья редко удавалось восста-



Рис. 167. Дом в Силвер-Энде

новить первоначальное впечатление светящейся чистоты. Более того, механические формы, в которых использовался бетон, были обманчивы, они обычно не собирались из готовых конструкций, а создавались на месте, или же применялся обычный кирпич, которому придавали вид бетона.

Международный характер нового стиля в эти первые годы подчеркивался ролью, которую в 1930-х годах сыграли в его развитии в Британии трое русских — Сергей Чермаев, Бертольд Любеткин и А. Пиличовский — и в 1933—1937 годах во время их временного пребывания в Англии три немецких ведущих представителя этого направления: Вальтер Гропиус, Эрих Мендельсон и Марсель Бреер. Гропиус какое-то время работал с Максвеллом Фраем, Бреер с Ф. Йорком, а Любеткин был главой группы «Тектон». Их работы ничем не отличаются от творений британских архитекторов: Уэллса Коутса, Джозефа Эмбертона, Оуэна Уильямса, фирм Коннелла, Уорда и Лукаса и сэра Джона Бернета, Тейта и Лорна или Фре-



Рис. 168. Надшахтное здание бань в Блэкхолле, Дарем

дерика Этчеллса, переводчика на английский язык труда Ле Корбюзье «К архитектуре».

Новый стиль был делом меньшинства, чьи нападки на великолепие официальной архитектуры, как правило, встречали безразличие официальных лиц, и поэтому наиболее распространенными зданиями в первые пятнадцать лет с момента возникновения этого стиля были частные дома. Журнал «Архитектурное обозрение», главный рупор современной архитектуры, к 1939 году опубликовал иллюстрации приблизительно 60 таких домов. Все они были построены южнее линии, соединявшей Бристольский залив и залив Уош, и половина их находилась в Лондоне, Суррее и Бакингемшире. К лучшим образцам, которые легко увидеть, относится очень ранняя группа домов, построенных Бернетом, Тейтом и Лорном в Силвер-Энде (рис. 167), Эссекс (1926), дом Хай-энд-Овер и еще четыре дома, построенные в 1929—1934 годах над Стейшн-роуд в Амершеме соответственно Э. Коннеллом и Безилом Уордом. В Лондоне на

Креснт-Вуд-роуд в Далвиче появились «Шесть колонн» Хардинга и группы «Тектон» (1935), на Ньютон-роуд в Паддингтоне дом № 32 Дениса Лэслана (1938) и две поразительные группы: на Олд-Челси-стрит в Челси дома № 64 и 66 (оба построены в 1936 году Мендельсоном и Чермаевым и Гропиусом и Фраем соответственно) и на Фрогнале и Фрогнат-Уэй в Хэмпстеде «Солнечный дом» Максвелла Фрая (1935), дом № 66 Коннелла, Уорда и Лукаса (1937) и комплекс домов Э. Фрейда (1937).

Эти последние дома Фрейд построил из кирпича, который делает изощренные кубические формы, свойственные этому периоду, особенно наглядными. Кирпичные надшахтные здания бань строились в центральных графствах Уэльса и на севере Комитетом социального обеспечения шахтеров с 1932 года, который принес современный стиль в эти части страны. Все эти здания похожи друг на друга, но отличаются размерами (рис. 168). В них заметно влияние кирпичных зданий Дудока в Голландии и наблюдается интересный контраст с другим типом современных кирпичных зданий — единственным в тот период в Британии — станциями лондонского метро, спроектированными Чарльзом Холденом.

К концу 1930-х годов стала появляться более обычная легкость и изысканность. Ее можно наблюдать в последних из упомянутых домов. Бетонные парапеты сменились элегантными белыми перилами, а окна стали более крупными, даже шире разделяющих их бетонных простенков. Стилистические изменения предчувствовались в архитектуре побережья, особенно в Королевском Коринфском яхт-клубе в Бернхем-он-Кроче, построенном Джозефом Эмбертоном (1931). Возникла спокойная уверенность в новом стиле, а потребность демонстрировать холодную серьезность, шокировать тех, кто еще не был обращен в новую веру, перестала быть настоящей.

Эти изменения особенно хорошо заметны в школьной архитектуре. Здание школы-интерната, созданное Хау и Лескейзом (1934) в Дартингтон-Холл, Девон, выполнено в том же бескомпромиссном бело-черном кубическом стиле, как и дома преподавателей, построенные там же. Работа А. Пиличовского в Уиттингем-



Рис. 169. Импингтон-Виллидж-колледж

колледже в Брайтоне (1936) сделана лишь немного мягче. Уже к 1938—1939 годам возник замечательно зрелый стиль школьной архитектуры. Импингтон-Виллидж-колледж в Кембриджшире (рис. 169) Гропиуса и Фрая имеет свободную форму из-за расходящихся стен и покатой крыши зала, противопоставленного более симметричным и ровным задним крыльям, он построен из красного и желтого кирпича с ярко раскрашенными черепичной кровлей и металлоконструкциями. Известны гораздо хуже, но демонстрируют ту же свободу детский сад Уайтвуд-Миер в Йоркшире Оливера Хилла, одноэтажное здание с длинным, изящно закругляющимся шипцом, и детский сад в Нортвиче, Чешир, Лесли Мартина и С. Спейта, пророческий эксперимент с легкими деревянными конструкциями.

К 1939 году новый стиль был успешно применен к зданиям других типов. Его чистые формы и белизна как нельзя лучше подходили для больниц. Среди удачно-го ряда сооружений, построенных Бернетом, Тейтом и

Лорном, особенно выделяется Дом для слепых Святого Данстана в Роттингдине, Суссекс (1939). Оздоровительный центр в Пекхеме сэра Оуэна Уильямса (1935) и в архитектурном, и в социальном отношении более оригинален, он представляет собой клуб с комнатами для консультаций и регулярных медицинских обследований, построенный на бетонных опорах так, что кафе, детский сад и гимнастический зал расходятся от расположенного в центре плавательного бассейна.

Уильямс также спроектировал обувную фабрику в Ноттингеме (1932); она и электростанция Данстона в графстве Дарем, построенная Мерцем и Маклелланом (1933), по какой-то непонятной иронии остаются единственными значительными промышленными зданиями в этом стиле. Эти два строения представляют вариант характерного белого куба: они почти полностью заключены в стеклянные окна-стены, не связанные с внутренней конструкцией. Эти поразительные стены-занавеси позднее станут типичными, но не для заводских, а для офисных зданий. В то время существовал лишь один аналог: блестящая стена из окон и черного стекла офисных помещений газеты «Дейли Экспресс» на Флит-стрит Герберта Эллиса и Кларка (1932), позднее появился первый современный крупный магазин Питера Джоунса на Слоун-сквер, построенный Уильямом Крэбтри и другими (1936), и кооператив Святого Катберта на Брод-стрит в Эдинбурге Томаса Марвика и сына (1937).

Пластичные возможности бетона, которые должны и в будущем играть такую же важную роль, развивались в других типах зданий. В применении к жилым многоквартирным домам с длинными горизонтальными балконами, сплошными лестничными пролетами и высокими глухими торцевыми стенами бетон мог создавать неприступную внушительность крепости. Квартиры на Лон-роуд в Хэмпстеде Уэллса Коутса (1934) представляют собой исключительный пример (рис. 170), и, если дома в Лэдброук-Гроув Максвелла Фрая (1936) и Курри-Хилл в Лидсе Р. Ливетта (1935) немного светлее, легко понять, как их выразительные очертания могли

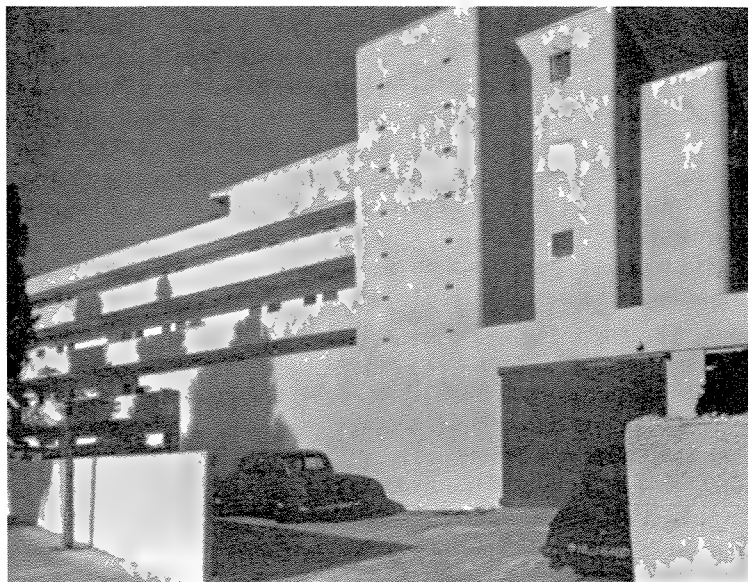


Рис. 170. Многоквартирный дом на Лон-роуд, Хэмпстед

привести к тому, что бетон трактуют как грубую ширму, а не чистую белизну. Полнейший контраст представляют здания зоопарков, построенные группой «Тектон» в Лондоне и в Дадли, особенно — Лондонский бассейн для пингвинов (1934), пользующийся тонкими линиями бетона с дерзкой изобретательностью. Здесь бетон приобретает совершенно иной характер; элегантность, способную пробудить фантазию.

Эти первые образцы новой архитектуры в Британии были важны не столько из-за присущего им высокого качества, сколько потому, что они подготовили пути для широкого признания этого стиля после войны. Правда, при сравнении с архитектурой, распространенной в период между двумя войнами, они демонстрируют неоспоримое улучшение, но нельзя сказать, что к 1939 году британская архитектура оправилась от деградации, последовавшей после 1910 года. Здания в новом стиле не только оставались все такими же редкими, и лишь немногие из них оказали устойчивое влияние на архитек-

туру. Если лучшие британские здания XIX века имели международное значение, то о строениях рассматриваемого периода этого сказать нельзя. Ни одно из них не обладало достаточной оригинальностью или качеством, чтобы войти в историю международной современной архитектуры. В лучшем случае это были лишь удачные примеры стилей, сконцентрированных в Германии, Франции и Америке.

Насколько долго в британской архитектуре сохранялось это положение? Прямое сравнение с годами между войнами проводить непросто по двум причинам: изменение постоянной клиентуры и изменение стиля.

В первые послевоенные годы обращение властей к современному стилю — отразившее преобладавшую атмосферу преобразований — вместе с сужением частного строительства означало, что архитектура оставила частные дома, частные школы, магазины и роскошные квартиры ради школ и жилых домов, создаваемых местными властями. Группу «Тектон», Дрейка и Лэсдана, например, теперь можно было найти за работой в Холлфилд-Истейт в Паддингтоне, а Пауэлл и Мойя завоевывали себе имена в Черчилль-Гарденс в Вестминстере. Оба комплекса начали строиться в 1946 году, и по масштабу их панели с балконами оставили в тени любые довоенные работы в современном стиле.

Максимальных размеров государственный заказ достиг во время Британского фестиваля 1951 года, который, вероятно, оказал решающее влияние в повороте пристрастий к новому стилю. На южном берегу Темзы возник блестяще спланированный сэром Хью Кассоном ряд разнообразных пешеходных зон между яркими павильонами со стеклянными стенами и такими более амбициозными строениями, как огромный Купол открытый и Королевский фестивальный зал. Этот великолепный концертный зал, заказанный Советом Лондонского графства и спроектированный Лесли Мартином и Робертом Мэтью, остается свидетельством достижений прошедшего фестиваля. Со своим зрительным залом, возвышающимся над громадным скоплением стеклянных стен, размещенных на самых разных уровнях.

и лестницами, поднимающимися в свободно растекающееся пространство, это здание по-прежнему являет собой наиболее выразительный современный интерьер в Британии.

После фестиваля, с восстановлением частного строительства в 1950-х годах, вновь возродились частные заказы. Особенно в Лондоне необычайный всплеск офисного строительства изменил ландшафт, иногда губительно вторгаясь в радующие глаз картины, но повсюду принося с собой впечатляющие новые контрасты масштаба. Вверх по течению от Вестминстера по южному берегу Темзы выстроилась громадная стена офисов, а на другой стороне изогнутые в обе стороны стеклянные стены башни компании «Виккерс» Рональда Уорда (1963) поднимаются на 387 футов, на высоту, которую в Англии превышает лишь шпиль Солсберийского собора. В Сити и внутреннем Уэст-Энде другие многоэтажные панельные строения с несущими стенами, например Торн-Хаус Бэзила Спенса на Сент-Мартин-Лейн (1959) или правительственное здание Нормана Престона и партнеров в Хай-Холборне (1961) с энергичными внешними серыми ребрами, господствуют над окружающими их старыми и узкими кирпичными улочками.

В то же время возобновилось строительство частных жилых домов, появилось несколько высококачественных зданий. Особенно интересна деревенька с низкими белыми домами в Рашбруке, Суффолк, построенная Ричардом Льювелином Дэвисом, и элегантный, роскошный многоквартирный дом с большими окнами на Сент-Джеймской площади, возведенный Денисом Лэсданом (1961).

Несмотря на эти достижения, в области архитектуры продолжали доминировать общественные комиссии. Офисное строительство было более заметно не качеством, а количеством и, как правило, ограничивалось усилиями, направленными лишь на то, чтобы втиснуть как можно больше поэтажных домов в ограниченное пространство, не нарушив в то же время законов о планировке и дневном освещении. Магазины разочаровывали, и исключения, вроде «Питера Робинсона» Лэс-



Рис. 171. Электростанция, Марчвуд

дана в Стрэнде (1958), — были редки. По-прежнему очень немногие частные заводы заслуживают упоминания. Лучшие из них, возможно, здание с низким куполом «Прорезиненные ткани Бринмора», созданное Ассоциацией архитекторов (1951), и Бумажная фабрика Бовотера, построенная из кирпича и бетона в Норт-флите Фармером и Дарком. Небольшое число заводов компенсируется постоянными общественными заказами на строительство для электростанций, угольных шахт и общественного транспорта. Электростанциям Фармера и Дарка в Марчвуде, Гемпшир (рис. 171), и в Бельведере, Кент, свойственны непосредственность и масштаб лучшей индустриальной архитектуры, а легкие, незамысловатые здания аэропорта в Гэтивике, созданные Йорком, Розенбергом и Мардаллом (1958), передают ощущение скорости полета. В домостроении и образовании большинство лучших зданий построено по заказам местных властей. Кроме того, в последние несколько лет важным источником новых заказов стали

университеты. Наконец, некоторые церкви также теперь строятся в современном стиле, и одна из них, церковь Святого Павла в Бау-Комон, Лондон, построенная Робертом Магуайром (1960), обладает высокими архитектурными качествами, довольно просто спроектированная вокруг центрального алтаря под застекленным фонарем. Совершенно необоснованно слишком много внимания уделялось собору Ковентри сэра Бэзила Спенса (1951—1963), который в основном представляет собой неоготическое строение с ухищрениями в стиле барокко и модернистскими деталями, всего лишь искусственно представляющими современные направления.

Вторая сложность любого сравнения заключается в том, что после войны современный стиль развивался в расходящихся направлениях. Большинство упомянутых до сих пор зданий представляют собой непосредственное развитие архитектурного направления 1938—1939 годов. Их качество неоспоримо, и если бы они были построены раньше, то могли бы иметь огромное значение. Но поскольку они типично — а иногда даже по счастью — британские здания, в них не затронуты высшие достижения стиля, достигнутые в эти годы за рубежом. Так, в офисном строительстве превращение несущих стен в башни и панели Миеса ван дер Роэ только сдержанно отозвались в таких заслуживающих сравнения британских офисах, как Кэстрол-Хаус на Мэрилебоун-роуд (рис. 172) Голлинса, Мелвина и Уорда (1960) или Новозеландский дом Роберта Мэтью и Джонсона-Маршала (1963).

В равной степени такие новые разработки с использованием бетона, как тонкие линии в стиле рококо параболических сводов-оболочек, с одной стороны, и крестьянский стиль с мощной грубой пластикой, которого добился при помощи неотделанной, монолитной опалубки Корбюзье, — с другой стороны, до недавнего времени имели очень незначительное влияние. Бетон больше не красили в белый цвет, но трудности с ремонтом все равно должны были к этому привести. В Британии не было потрясающих куполов-каркасов.



Рис 172. Кэстрол Хаус, Лондон



Рис. 173. Университет Лейстера, Инженерный блок

Необычное закругленное бетонное «Здание Вольфсона» в колледже Святой Анны, Оксфорд, Хауэлла, Килика и Партриджа (1964), с окнами, словно выступающими из закругленного контейнера с ячейками, возможно, наиболее близкий аналог работ Корбюзье на британской земле. Кроме того, было лишь немного подражаний странным группам кирпичных опор, построенных в Америке Луисом Каном, хотя библиотека в этом стиле планируется Университетом Глазго. Влияние этого стиля можно обнаружить в замечательном Инженерном блоке Университета Лейстера (рис. 173), построенном Стирлингом и Гованом (1963), стеклянной башне, возвышающейся на кирпичном лекционном корпусе с треугольными срезами, которые создают ряд диагональных линий, заставляющих обратить внимание на входной пандус.

Своим успехом эти замечательные здания главным образом обязаны эстетической оригинальности, и, если бы их широко растиражировали менее уверенные руки, эта изощренность могла стать невыносимой. Как те ранние современные здания, в которых кирпич представлялся как бетон, они использовали стиль настоящего времени в духе прошлого. Хотя их форму обычно мотивировали функциональным назначением, тот факт, что они представляли собой уникальные решения, делал их слишком дорогими зданиями для века машин. Когда потребности университетов в расширении вынуждают использовать строительство индустриальным методом для колледжей, возникают сомнения, много ли будет еще зданий этого типа. Но в настоящее время заказчики из университетов кажутся необыкновенно свободными в финансовом отношении и приводят выдающиеся примеры еще одной архитектурной разработки, откровенно обращенной в прошлое.

Сразу же после войны из-за дефицита материалов повсеместное использование бетона в современной архитектуре прекратилось, и стали проводиться эксперименты с применением сайдинга, кирпичей, свисающих черепиц, которые привели современный стиль гораздо ближе к традиционной британской жилищной архитек-



Рис. 174. Университет Суссекса

туре. Возник новый современный национальный стиль, с успехом использованный, например, в школах Ноттингемпшира и во многих общественных и частных домах. Он помог поднять общие архитектурные стандарты быстрого строительства, и в лучших программах возведения частных зданий, например в жилом массиве Спан Эрика Лайонса в Блэкхите, Лондон (1957), и в Хэм-Комон, Суррей (1954), принес восхитительные результаты. Но возвращение к традиции привело к движению дальше, к историзму. В Брайтоне, в Университете Суссекса (рис. 174) сэра Бэзила Спенса (1963) в ритмичных бетонных сводах и огромных балках, простирающихся через пустые пространства, приоткрывающие за собой проблески грандиозного лесистого парка, заметно осознанное подражание руинам римского Колизея. Еще более замечательна по стилю группа библиотек на Мэнор-роуд, Оксфорд (рис. 175), сэра Лесли Мартина (1961—1964), ряд плит из желтого кирпича, перекрывающихся на разных уровнях, расположенных вокруг длинного и широкого пролета лестни-



Рис. 175. Факультетские библиотеки, Оксфорд

цы, поднимающегося почти до вершины здания, создавая, несомненно, египетскую атмосферу времен династического террора.

Возможно, эта архитектура отмечает начало еще одной фазы эстетического принуждения, сравнимой с высоким викторианским периодом. Возможно, она останется эксцентричной побочной дорогой. Результат почти наверняка будет зависеть от социального развития Британии в грядущие десятилетия. При увеличении разрыва между богатыми и бедными, если слишком много денег будет тратиться на небольшое число заказов и слишком мало — на все остальное, мы приблизимся к ситуации Викторианской эпохи, когда необычное своеобразие выделялось среди массы зданий плохого качества. Если, с другой стороны, мы движемся к равенству, тогда, вероятно, сможем увеличивать использование хорошо спроектированных и произведенных машинным путем зданий для удовлетворения потребностей общества, а эстетика будет находиться в рамках простых эко-



Рис. 176. Рогемптон-Истейт, Лондон

номичных форм машинной продукции. Если послевоенная история британской архитектуры представляет собой какой-либо ориентир, должна быть уверенность в результатах развития в этом втором направлении, поскольку почти нет сомнений, что после 1945 года действительно важный вклад в архитектуру Британия сделала в строительстве общественных зданий, школ и жилых домов. Более того, это не просто объясняется высокими стандартами дизайна: именно подход, а по сути — гуманизм подхода, имеет наибольшее значение.

В домостроении ключом к успеху была планировка и, особенно, интерес к планированию района. Наиболее поразительными примерами были новые города, попытки реализовать концепцию города-сада в жизнеспособных городских сообществах, помещенных в благотворную обстановку и естественную красоту сельской местности. Из первой группы новых городов, начатой в 1940-х годах, наиболее интересны Харолоу, спланированный Фредериком Джибердом, с очень разнообразными жилыми

домами, включающими несколько зданий Максвелла Фрая и Ф. Йорка, разделенными лентами чередующихся парковых насаждений, и Стивенейдж, где привлекательные центральные торговые зоны спроектировал Л. Винсент. Сопоставимые цели в меньшем масштабе, но более впечатляющие в архитектурном отношении преследовались при создании таких садовых пригородов, как Тайл-Хилл с высокими желтыми кварталами в березовом лесу, построенный под Ковентри Артуром Лингом (1958), и Роегемптон, Лондон (рис. 176), построенный Советом Лондонского графства. Департамент архитекторов (1952—1959) — блестящая смесь бетонных плит, башен и аккуратных кирпичных террас — расположен среди зрелых парковых насаждений. Так же привлекательно, но более по-городскому выглядят Со-Гарденс (1960) городского совета Кэмберуэла (1960), где высокие панельные строения и низкие террасы с домами для пожилых людей восхитительно используют старые сады на Пекхем-роуд, и расположенный по соседству Брэндон-Истейт, Кеннингтон (1961), Совета Лондонского графства, где разнообразные красные и желтые террасы и высокие бетонные башни группируются вокруг маленькой торговой площади.

Недавно возникла тенденция к непосредственно домостроению, частично из-за значительной эстетической заинтересованности в нем, но также из-за необходимости разделить пешеходов и автомобильные потоки, из-за возникшей опасности для сплоченности сообщества жильцов, которую представляет распределенная планировка, и из-за нехватки земли. Наиболее интересные примеры — большая волнообразная стена приподнятых уличных платформ в Парк-Хилл, Шеффилд, созданная Дж. Вомерсли, и террасы с зелеными шиферными крышами в Камбернолд-Нью-Таун (рис. 177) Хью Уилсона; строительство обоих массивов было начато в 1956 году. Камбернолд стал первым городом, в котором изолировали тротуары и автомобильные дороги. Несомненно, существует опасность, что эстетика этого очень плотного жилого массива, в которой могут ожить некоторые зримые драмы прежних трущоб рабочего класса, будет экс-



Рис. 177. Камбернолд-Нью-Таун

плуатироваться более успешно, чем его социальные возможности. Например, в хорошо известной «группе домов» Дениса Лэсдана в Бетнал-Грин (1960) с ее грубыми бетонными колоннами, необычными пересекающимися балконами, местами для просушивания на деревянных рейках и открытым трубопроводом, безусловно, используется видимая атмосфера многоквартирных трущоб из драмы Пиранези, но за счет гуманности окружающей обстановки, которая была несомненным отличием недавнего английского домостроения.

В школах и колледжах существовало особенно важное различие между архитектурой чисто видимого успеха и действительно значительной архитектурой. Многие привлекательные школы были заказаны местными властями у частных архитекторов, но наиболее важные достижения связаны с работой местных властей и министерства образования.

Сразу после войны Хертфордшир столкнулся с острой и безотлагательной нехваткой школьных мест и не-



Рис. 178. Начальная школа, Пентли-парк, Велвин-Гарден-Сити

обходимостью подготовиться к строительству «новых городов» и росту численности населения во внешнем Лондоне в тот момент, когда не хватало традиционных строительных материалов и мастеров-строителей. Чтобы справиться с этой ситуацией, архитекторы графства разработали новый тип гибкого заводского изготовления (рис. 178).

Это была система строительства, базирующаяся на стандартном наборе изготовленных заводским способом частей: окон, крыши, стен и других компонентов. Их можно было размещать разными способами на повторяющейся планировочной решетке, производить на небольших технологических предприятиях и собирать на месте при минимальном использовании квалифицированного труда. Новая система не только позволяла получить экономическую выгоду от запрограммированного серийного производства, но, благодаря своей гибкости, давала возможность постоянно экспериментировать в образовательном планировании в школах. В 1948 году



Рис. 179. Средняя школа Генри Хартленда, мастерские

министерство образования учредило группу разработки во главе с тремя архитекторами из Хертфордшира, Стирратом Джонсоном-Маршаллом, Дэвидом Меддом и Мэри Краули, которые построили ряд экспериментальных школ, применив хертфордширский метод к разным материалам и разным типам школ. В их числе выделялись средняя современная школа в Уокингеме, начальная школа в Митчел-Уок, Амершем, и сельская школа в Финмере, Оксфордшир. Между тем в 1957 году семь местных органов управления во главе с Нортингемпширом учредили консорциум по строительству школ для шахтерских областей, в которых возникли особые проблемы из-за оседания почвы. Типичная начальная школа, произведенная этим консорциумом, который назвали CLASP, была удостоена высшей награды на Миланском трехлетнем международном конгрессе по строительству школ в 1960 году, и в результате Италия и Западная Германия заключили долгосрочные соглашения, по которым они получали рабочие чертежи и консуль-

тации архитекторов из CLASP. Второй британский консорциум, SCOLA, сформировался в 1962 году. Невозможно выделить какие-либо школы, построенные с помощью этих систем, но в дополнение к непрекращающейся удачной работе в Хертфордшире и Ноттингемпшире (рис. 179) особо следует отметить общеобразовательные школы, построенные в Ковентри. Несколько экспериментов со сборным строительством проведены теперь для жилых домов, а группа военного министерства, которая начала с использования системы CLASP, разработала метод NENK и в первую очередь применила его в 1963 году для новых казарм в Мейдстоуне.

Ключ к успеху систем строительства индустриальным методом, который начал применяться со школ, заключается не просто, как часто считают, в используемых ими приемах массового производства. С самого начала их архитекторы осознали, *что здания помогают определять качество образования, и в течение нескольких лет детали и планирование непрерывно уточнялись, чтобы привести их в соответствие с потребностями учителей и учеников.* Архитекторы прочитали и обсудили педагогические теории, провели многие часы в традиционных и прогрессивных школах, наблюдая за учителями и детьми за работой, обращая внимание на завышенные размеры мебели, на окна, которые дети не могут открыть, на недостаток пространства, чтобы прикрепить чертеж или поставить книжный шкаф, на тесные классные комнаты и неиспользуемое место в коридоре. В результате этого интенсивного исследования они смогли перепланировать школы таким образом, чтобы почти ликвидировать коридоры, распределить пространство между классами, а сами классы приспособить к обстановке, всевозможным перемещениям и действиям внутри них. В то же время вся арматура и мебель были спроектированы заново. Такие школы легко не заметить, поскольку своим внешним видом — часто довольно привлекательным — они не стремятся произвести впечатление. Но войдите внутрь, осмотрите созданную там высокоорганизованную и приятную среду: места для обучения с книжными шкафами и столами, миниатюрная кухня-

ка, крепкие деревянные конструкции и полы, оранжереи и пруды с рыбками, пространство для представлений и музыкальных занятий. — посмотрите эту школу в работе, и вы поймете, что эти здания представляют собой фундаментальное архитектурное открытие.

Функционализм, как его понимают современные архитекторы, был эстетическим выражением, прежде всего внешним, назначения здания, его материалов и способа строительства. В этих школах он приобрел другой смысл — проектирование здания изнутри наружу, создание его формы в зависимости от деятельности человека внутри, которая сама постигается через социальное обследование. Сам факт, что школы стали массовой продукцией, означал, что планировку и детализацию можно было обдумать гораздо лучше, чем это возможно при обычном строительстве. В эволюции современного стиля критической стадией был отказ от английской веры в преобладающее значение мастерства и удовольствия от искусной ручной работы. Проблему работы, столь существенную для викторианцев, для Рескина и Морриса, XX век скорее игнорировал, чем разрешал, но, вероятно, не случайно, что эта трансформация функционализма, которая снова поставила обычных людей в центр архитектурного дизайна, должна была произойти в Британии.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Piano Nobile — главный этаж дома с комнатами для приема, обычно второй этаж.

Ажурная каменная работа — нервюры, пересекающиеся в верхней части окна или используемые декоративно на пустых арках, сводах и т. д.

Акант — растение с толстыми, мясистыми листьями с зубчатыми краями, используемое как часть украшения коринфской капители (см.) и в некоторых типах листовенного резного орнамента.

Алтарная арка — арка на западной стороне алтаря.

Аптарь — часть восточного окончания церкви, обычно термин применяется ко всему продолжению нефа на восток от средокрестия.

Антаблемент — в классической архитектуре объединение горизонтальных элементов, опирающихся на колонну (архитрава, фриза и карниза).

Апсида — сводчатое полукруглое или многоугольное окончание алтаря или капеллы.

Аркбутан — наружная полуарка, соединяющая контрфорс, расположенный вне объема храма, с его стеной. Первоначально представляли собой сплошную каменную кладку, позже стали прорезаться отверстия в виде розет, узорчатых полос и т. д.

Архитрав — нижняя из трех частей антаблемента (см.) ордера (см.).

Базилика — здание прямоугольное в плане, разделенное внутри рядами колонн или столбов на продольные части (нефы — см.). Средний неф более высокий, освещается через

окна над крышами боковых нефов. Один из главных типов христианского храма.

Барабан — круглая или многоугольная вертикальная стена купола или свода.

Бельведер — башня для наблюдения или летний дом, расположенный на возвышенном месте в живописном саду.

Билетная лепнина — орнаментальный мотив, составленный из коротких завитков или кубиков, помещенных в полость лепнины (рис. 1).

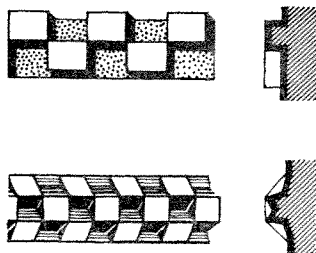


Рис. 1

Боковой неф — боковая часть церкви, обычно параллельная главному нефу и отделенная колоннами или столбами от главного нефа, хора или транспта.

«*Бордюр Гиббса*» — относится к portalу или окну. Мотив XVIII века, состоящий из обрамления с чередующимися крупными и мелкими камнями и учитывающий угловой камень или из перемежающихся крупных камней, иногда с узкой рельефной лентой, соединяющей их вертикали и вдоль внешней поверхности арки.

Вальмовая крыша, вальмовый фронтон — крыша или фронтон, у которых верхняя часть скошена назад.

Веерный свод — см. свод.

Галерея — в церковной архитектуре верхний ярус над боковым нефом, открывающийся через арки в главный неф.

Галлея — капелла или портик при входе в церковь.

Гексастиль — сооружение с шестью отдельно стоящими колоннами.

Деамбулаторий — полукруглый или многоугольный неф, окружающий апсиду (см.).

Дорический ордер — см. ордер.

Желобчатая черепица — черепица изогнутой S-образной формы.

Жесткий лист — ранний английский вид лиственного орнамента многолепестковой формы (рис. 2).

Замковый камень — утолщение или выступ, обычно помещаемый, чтобы прикрыть пересечение ребер свода.

Ионический ордер — см. ордер.

«Каменная» штукатурка — штукатурка из гравия и известки для внешних стен.

Каннелюры — вертикальные выемки в стволе колонны.

Капитель — верхняя часть колонны.

Капитель-блок — романская капитель, вырезанная из куба закруглением нижних углов к находящемуся по ней круглому столбу (рис. 3). Также называется капителью-полушкой.

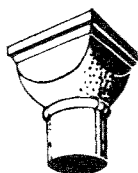


Рис. 2



Рис. 3

Карниз — в классической архитектуре верхняя секция антаблемента (см.). Также декоративная деталь, выступающая вдоль верхней части стены, арки и т. д.

Кессон — украшение на потолке углубленными квадратными или многоугольными декоративными панелями.

«Кинжал» — мотив ажурной каменной работы в «украшенном» стиле (рис. 4).

Клерестория — верхний ярус стен церковного нефа с окнами.

Консоль — держатель длинного выступающего элемента.

Контрфорс — выступ или стенка из камня или кирпича, придающие дополнительную силу. Контрфорсная — арка или половина арки, передающая осевую нагрузку свода или крыши с верхней части стены на внешнюю опору или контрфорс.

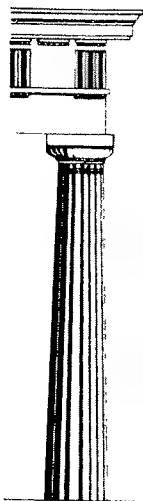
Корабль (корабль перкви) — то же самое, что неф; главный пролет. (Примеч. ред.)

Коринфский ордер — см. ордер.

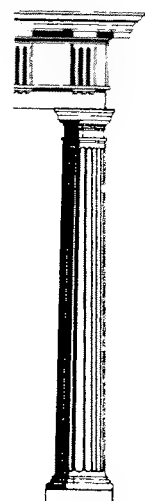
Крестовый свод — см. свод.

Крипта (в западноевропейской архитектуре) — подземное помещение, где хранились особо ценные реликвии или проводились почетные захоронения. (Примеч. ред.).

Кронштейн — каменный блок, выступающий из стены и поддерживающий горизонтальную деталь.



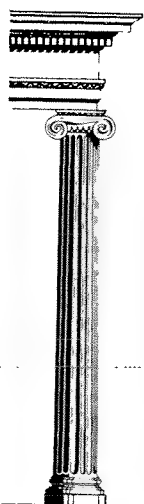
Греческий
дорический



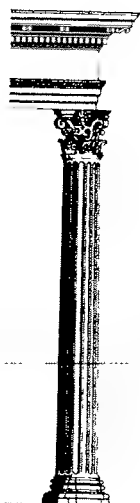
Римский
дорический



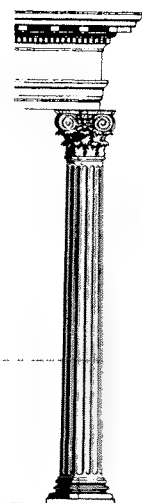
Тосканский
дорический



Ионический



Коринфский



Сложный

Ланцетовидное окно — узкое окно со стрельчатой аркой.

Лиерна — см. свод.

«Льняная складка» — орнамент панельной обшивки эпохи Тюдоров с традиционным изображением льняной ткани, уложенной с вертикальными складками. Эта деталь повторяется на каждой панели.

Мансардная крыша — крыша с двойными скатами: нижний скат шире и круче верхнего.

Модерн — декоративный стиль, распространившийся в 1890-х и 1900-х годах, характеризуемый сложной асимметрией.

Ненесущая стена — стена, выполняющая роль ширмы, а не части конструкции здания, как, например, стена, соединяющая башни замка, или внешняя стена здания, построенная на внутреннем стальном или бетонном каркасе.

Нервюра — арка из тесаных камней, укрепляющая ребра свода. Выступающее ребро готического храма.

Нервюрный свод — выступающее профилированное ребро готического храма.

Неф — часть интерьера, обычно — базилики, ограниченная с одной или с обеих продольных сторон столбами или колоннами.

Ордер — в классической архитектуре: колонна с базой, стилом, капителью и антаблементом (см.), соответствующая одному из следующих стилей: греческому дорическому, римскому дорическому, тосканскому дорическому, ионическому, коринфскому, сложному (рис. 5). Укоренившиеся детали очень хорошо проработаны, и за более подробной информацией следует обратиться к специальным работам по архитектуре.

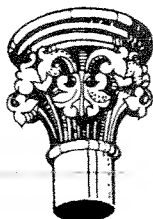


Рис. 5

Окно-роза — круглое окно с узорным каменным украшением, расходящимся лучами из центра.

Палладианство (XVII—XVIII вв.) — направление, развивавшее принципы, заложенные в творчестве Андреа Палладио.

Отличительные черты: строгость планировки. Именно античный ордер становится нормой. Ландшафт сочетается с обоснованностью и целесообразностью планировки при естественной связи с фасадом (1508—1580).

Параболический ячеистый свод — современный метод возведения свода в тонких куполах из железобетона или деревянных слоев, имеющих форму парабол, рассчитанных, чтобы выдерживать нагрузку. Также используются гиперболические формы.

Перистиль — прямоугольный двор, окруженный по периметру колоннадой или портиками.

Пилястр (пилястра) — плоский столб, прикрепленный к стене.

Пинакли — небольшие башенки, увенчанные шпильями, остроконечными пирамидками и т. д. Завершают контрфорсы и другие элементы готических зданий. (*Примеч. ред.*)

Полуколонны — колонны, прикрепленные к стене или частично утопленные в толщу стены.

Портик — центральная часть дома или церкви с классически отделенными или прикрепленными колоннами и фронтоном.

Пресвитерия — часть церкви, лежащая восточнее хора. Именно в этой части помещается алтарь.

Пролеты — внутренние отсеки здания; каждый отделяется от других не сплошными стенами, а границами, отмеченными только на боковых стенах (колоннами, пилястрами и т. д.) или на потолке (балки и т. д.). Также внешнее разделение здания оконными проемами.

Радиальные капеллы — капеллы, выдающиеся радиально из деамбулатория или апсиды.

Ребро крестового свода — заостренная кромка в месте соединения двух ячеек крестового свода.

Ретрохор — часть церкви позади высокого алтаря.

Ротонда — здание круглое в плане.

Рулонная лепнина — лепнина, имеющая в сечении форму полукруга или более чем половины круга.

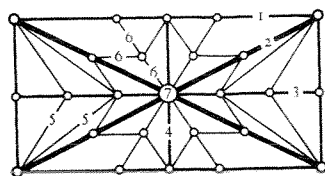
Рустика — работа с большими глыбами тесаного камня: груботесаная, если поверхности глыб оставлены как у простых камней; гладкая, если глыбы сделаны гладкими и соединены V-образными сочленениями; окаймленная, если разделение V-образными сочленениями относится лишь к горизонталям.

Сайдинг — перекрывающиеся горизонтальные доски, закрывающие внешнюю стену.

Свод — цилиндрический свод: свод, имеющий полукруглое или заостренное сечение. Главным образом нормандский или

ренессансный. Также называется бочарным сводом. Крестовый свод: образуется двумя цилиндрическими сводами, пересекающимися под прямым углом.

Сомкнутый свод — квадратное или многоугольное перекрытие, поднимающееся непосредственно на квадратном или многоугольном пролете, изогнутые поверхности которого разделены ребрами. Веерный свод — свод позднего Средневековья, все нервюры которого, растущие из одного пятового камня, имеют одинаковую длину, находятся на одинаковом расстоянии друг от друга и имеют одинаковую кривизну. Крестовый свод формируется двумя цилиндрическими сводами одинаковой формы, которые пересекаются под прямым углом. Главным образом нормандские и ренессансные. Лиерна — третичная нервюра, то есть такая нервюра, которая не растет ни из одного главного пятового камня, ни из центрального замкового камня. Введен в XIV веке и продолжал применяться до XVI века. Четырехчастный свод — такой свод, в котором один пролет разделен на четыре части. Нервюрный свод — свод с диагональными нервюрами, выступающими вдоль ребер. Гребневая нервюра — нервюра, проходящая вдоль продольного или поперечного гребня свода. Введена в начале XIII века. Шестичастный свод — такой свод, в котором один пролет четырехчастного свода разделен поперек на две части, чтобы каждый пролет свода имел шесть частей. Тьерсерон — вторичная нервюра, то есть такая нервюра, которая выходит из одного из главных пяточных камней или из центрального замкового камня и заканчивается на гребневой нервюре. Введен в начале XIII века. Поперечная арка — арка, разделяющая один пролет свода от следующего. См. рис. 6.



- 1 — поперечная нервюра;
- 2 — диагональная нервюра;
- 3 — поперечная гребневая нервюра;
- 4 — продольная гребневая нервюра;
- 5 — тьерсероны;
- 6 — лиерны;
- 7 — замковый камень

Рис. 6

Святая святых — участок вокруг главного алтаря церкви (см. пресвитерия).

Средник — вертикальная стойка или колонна, разделяющая окно на два и более «просвета».

Средокрестие — пространство в храме, которое образуется при пересечении продольных нефов с поперечным трансептом.

Нередко над средокрестием сооружалась башня. Возможна более узкая трактовка: средокрестие — место схода (соединения) нервюр.

Трансепт — поперечная часть церкви, имеющей форму креста.

Трифорий — коридор в стене в виде аркады или пустая аркада, выходящая на главный неф на высоте крыши бокового нефа и ниже клерестории (см.). См. также галерея.

Угловые камни — декорированные камни в углах здания. Иногда все они имеют один и тот же размер, чаще чередуются крупные и мелкие камни.

Фестон — резное украшение в форме куска ткани, свешивающегося с обоих концов.

Фонарь — в архитектуре небольшая круглая или многоугольная башенка, венчающая крышу или купол, с многочисленными окнами по всему периметру.

Фриз — средняя часть классического антаблемента.

Фронтон — элемент, использующийся в классической, ренессансной и неоклассической архитектуре над портиком, дверными или оконными проемами и т. д. Он может иметь прямые стороны или быть скруглен по образцу сегмента. В ломаном фронте центральная часть наклонных сторон исключена.

Хор — часть церкви, в которой исполняется божественная служба.

Цоколь — декоративное покрытие нижней части стены.

Шеве — французский термин, применяемый для восточной оконечности церкви (апсиды, деамбулаторий и радиальные капеллы).

Шеврон — нормандская лепнина в форме зигзага.

Шпиль — вертикальное остроконечное завершение, обычно восьмиугольное в плане, поднимающееся от верхней части или парапета квадратной башни. Каменная кладка пирамидальной формы закрывает незаполненное треугольное пространство в каждом из четырех углов квадрата и сводится в точку вдоль диагональных сторон восьмиугольника.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая ПИТЕР КИДСОН

Глава 1. Англосаксонский период	7
Глава 2. Нормандская церковная архитектура	31
Глава 3. Готическая церковная архитектура до Вестминстера	68
Глава 4. От Вестминстера до Глостера	102
Глава 5. Конец Средневековья	142

Часть вторая ПИТЕР МЮРРЕЙ

Глава 6. Архитектура эпохи Тюдоров и Якова I	172
Глава 7. Иниго Джонс, Вебб, Пратт и Мэй	191
Глава 8. Рен и его последователи	207
Глава 9. Гиббс и палладианцы	238
Глава 10. Чемберс и братья Адам. Греческий. готический и живописный стили	261
Глава 11. Холланд, Соун и Нэш: стиль регентства	282

Часть третья ПОЛ ТОМПСОН

Глава 12. Викторианская архитектура	298
Глава 13. Современная архитектура	337
Терминологический словарь	374

**Питер Кидсон, Питер Мюррей,
Пол Томпсон**

**ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ**

Ответственный редактор *Л. И. Глебовская*

Художественный редактор *И. А. Озеров*

Технический редактор *Л. И. Витушкина*

Корректоры *О. А. Левина, А. В. Максименко*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 26.08.2003.
Формат 84×108^{1/32}. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,16. Уч.-изд. л. 19,96.
Тираж 3000 экз. Заказ № 5231.

ЗАО «Центрполиграф»
125047, Москва, Оружейный пер., д. 15, стр. 1,
пом. ТАРП ЦАО

Для писем:
111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15
E-MAIL: CNPOL@DOL.RU

WWW.CENTRPOLIGRAF.RU

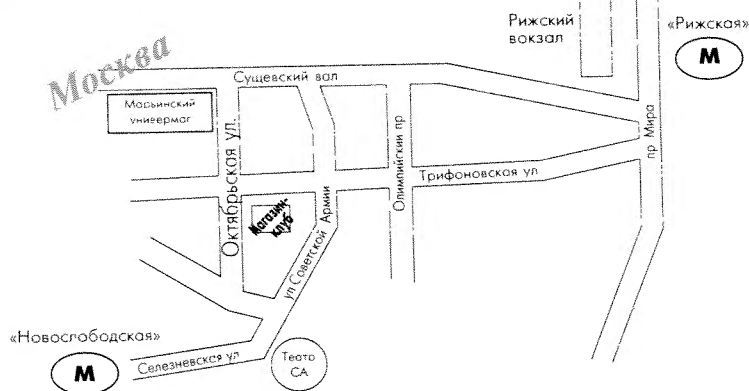
Отпечатано на ФГУПП ордена Трудового Красного Знамени
«Детская книга» МПТР РФ
127018, Москва, Сушевский вал, 49

Действительно низкие цены! Регулярные распродажи!
Предварительные заказы и оповещение по телефону о поступлении новинок!

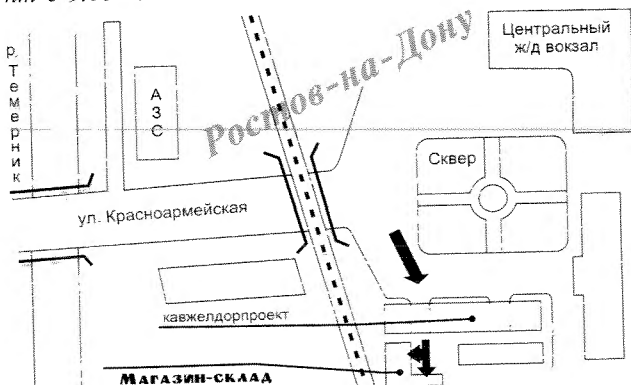
**Фирменные магазины издательства «Центрполиграф»
 в Москве и Ростове-на-Дону**

предлагают более 1000 наименований книг различных жанров зарубежных и отечественных авторов: детектив, исторический, любовный, приключенческий роман, фантастика, фэнтези, научно-популярная, биографическая, документально-криминальная литература, издания для детей и юношества, филателистические каталоги, книги по кулинарии, кинологии, о звездах театра, кино, эстрады, а также энциклопедии, словари, решебники.

Звоните и приезжайте! **Москва — ул. Октябрьская, д. 18**, тел. для справок: 284-49-89, **мелкооптовый отдел** тел. 284-49-68; в пн—пт с 10.00 до 19.00, в сб с 10.00 до 17.00, в вскр с 10.00 до 14.00.



Ростов-на-Дону — Привокзальная пл., д. 1/2, тел. (8632) 38-38-02; в пн—пт с 9.00 до 18.00.



Питер Кидсон, Питер Мюррей,
Пол Томпсон

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В книге подробно рассказывается о развитии английской архитектуры со времен сооружения стены Адриана до второй половины XX века. Авторы излагают историю создания церковных и светских зданий, особое внимание уделяя описанию архитектурных деталей. Опираясь на археологические открытия и записи времен Средневековья, они пытаются наиболее точно реконструировать облик тех сооружений, которым не было суждено сохраниться до наших дней. Сравнивают архитектурные стили соседних стран, исследуют их влияние на развитие английского зодчества. Издание содержит много иллюстраций и редких фотографий. В приложении представлен краткий словарь архитектурных терминов.

Код: 15383

Цена: 27.00 грн.



КИДСОН ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ (4)